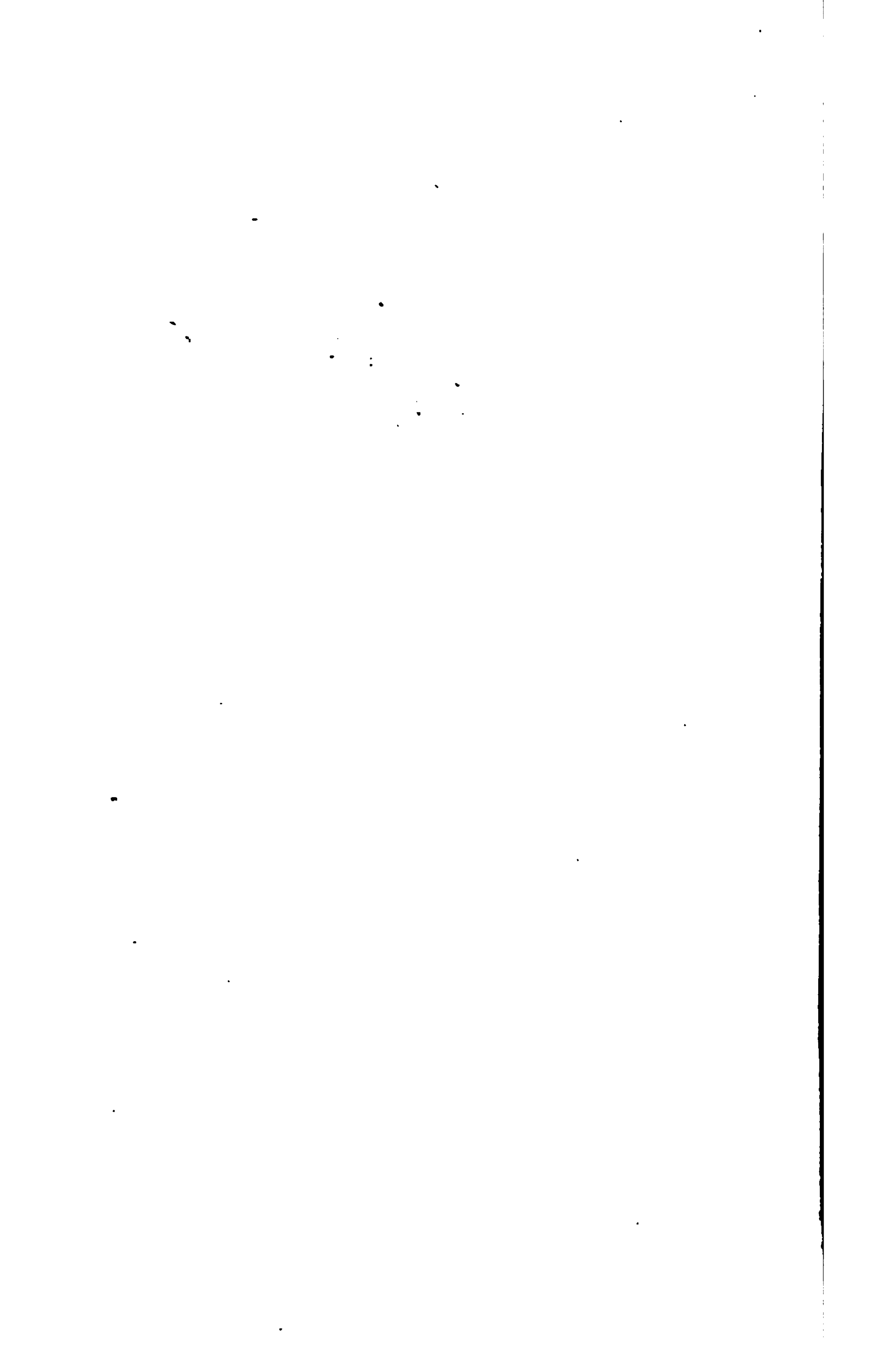
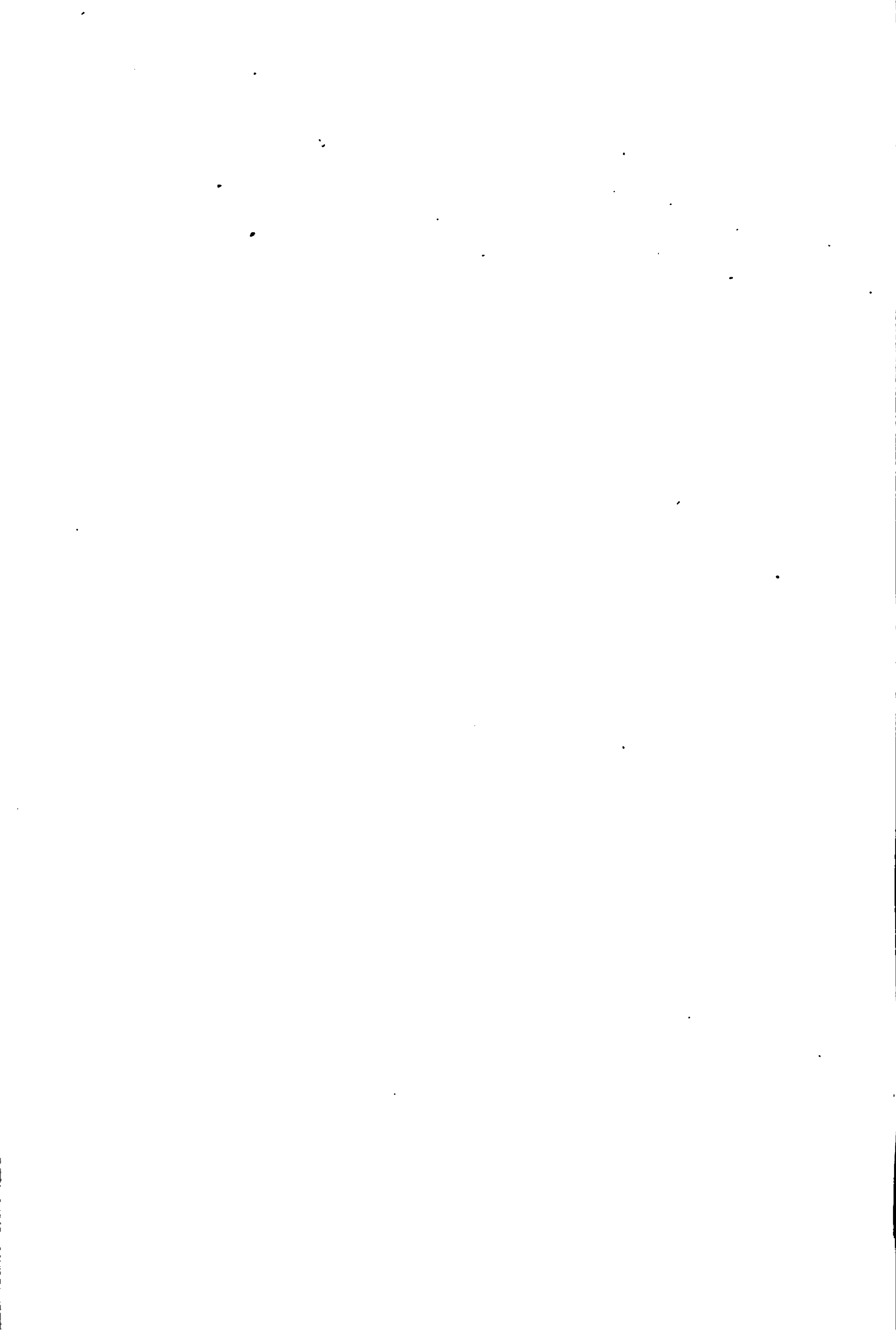

$B 27 338





ABHANDLUNGEN

ZU

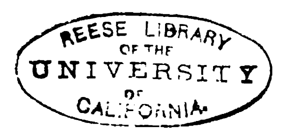
SHAKSPERE

VON

NICOLAUS DELIUS.

I.

BILLIGE AUSGABE.



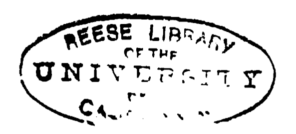
BERLIN.
VERLAG VON WIEGANDT & SCHOTTE.
1889.

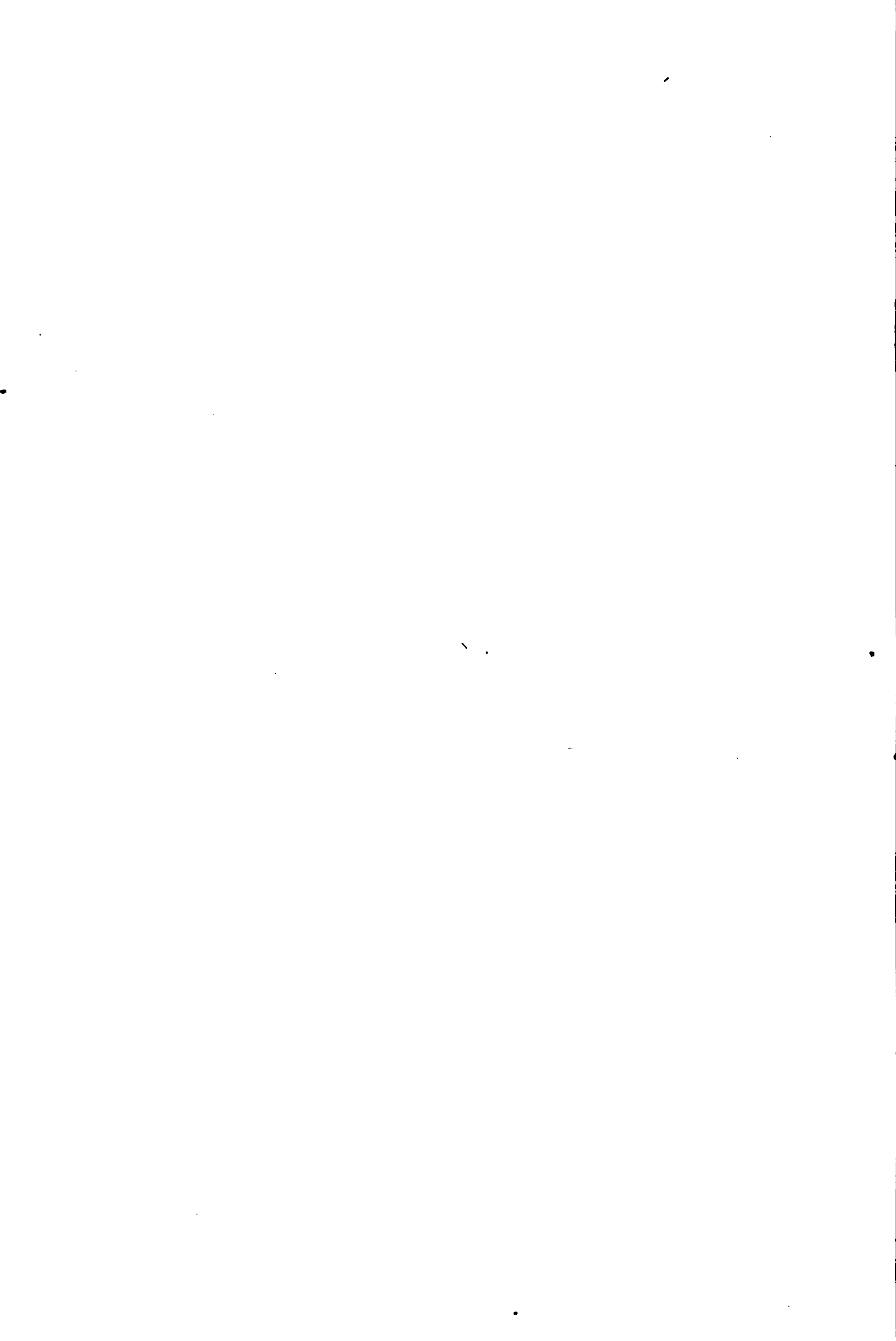
Reinhold Pauli

in

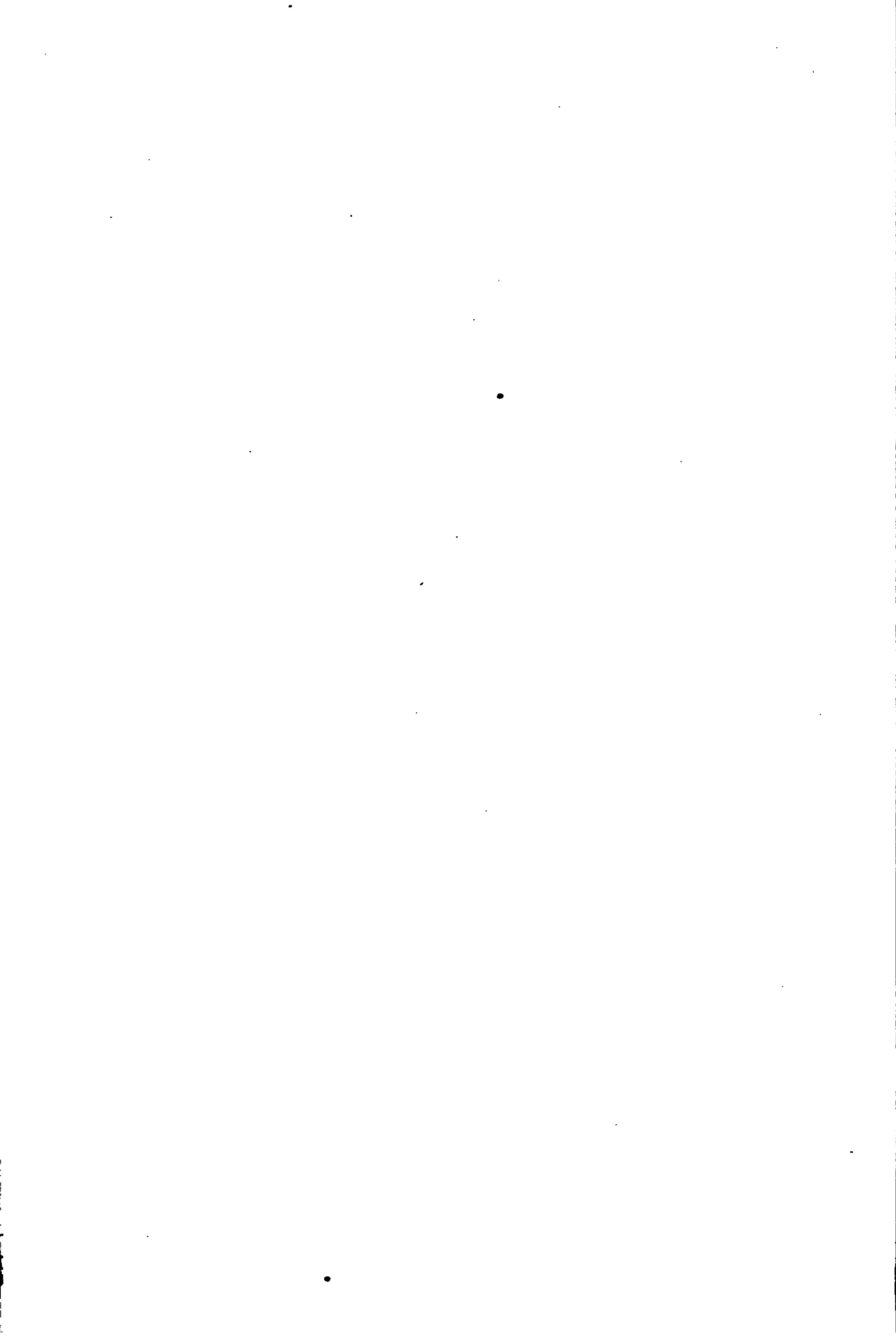
Göttingen

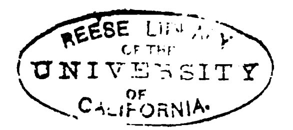
gewidmet.





Inhalt.





EINLEITUNG.

Meine gesammelten Abhandlungen zu Shakspere erscheinen hier abgedruckt in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung, wie sie in den zwölf ersten Jahrgängen des »Jahrbuchs der deutschen Shakspere-Gesellschaft« (1865—1877) veröffentlicht wurden. Allerdings hätte sich bei Gelegenheit dieses Neudrucks eine rationellere, nach Maassgabe des Inhalts der verschiedenen Aufsätze getroffene Anordnung leicht herstellen lassen, und würde auch dem geneigten Leser zu bequemerer Orientirung sich empfohlen haben. Etwa in folgender Gestalt: Die drei Abhandlungen über Shakspere's Sonette, über Shakspere's As you like it und Shakspere's Coriolanus hätten zunächst zusammengestellt werden können, insofern sie sich mit der Erklärung des Baues der betreffenden Dichtungen und ihres Verhältnisses zu ihren resp. Quellen oder Veranlassungen beschäftigen.— Ihnen hätten die beiden Abhandlungen über Timon of Athens und über Pericles, Prince of Tyre sich anschliessen müssen, weil sie ausser dem eben angedeuteten Zweck gemeinschaftlich auch den andern wichtigeren verfolgen, die Shakspere'schen Bestandtheile in beiden Dramen von den Nicht-Shakspere'schen zu sondern und den muthmaasslichen Verfasser der letztern nachzuweisen. — Damit wäre denn ein passender Uebergang gefunden zu den beiden kritischen Dissertationen über den ursprünglichen Text des King

Richard III. und des King Lear, welche sich mit der complicirten Frage des Verhältnisses der Quartorecension dieser Dramen zu der Foliorecension befassen. — Eine vierte Gruppe würden ferner diejenigen Abhandlungen bilden, welche bestimmt waren, gewisse Punkte der Shakspere'schen Dramatik durch alle Dramen des Dichters hindurch zu verfolgen, und dieselben zusammengefasst in das rechte Licht zu setzen: die Prosa in Shakspere's Dramen, die epischen Elemente in Shakspere's Dramen und die Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben. — Den Schluss der Sammlung hätten füglich zwei Aufsätze gemacht, welche die Stellung unseres Dichters zu rivalisirenden, zeitgenössischen oder spätern Dramatikern beleuchten sollten: Dryden und Shakspere einerseits, Chettle's Hoffman und Shakspere's Hamlet andererseits.

Wenn ich, statt diese systematische Anordnung für den neuen Abdruck zu adoptiren, die ursprüngliche Reihenfolge, in welcher die einzelnen Abhandlungen in den zwölf ersten Jahrgängen des Jahrbuchs erschienen waren, beibehielt, so bestimmte mich dazu das Gewicht, das ich zur Orientirung der Leser auf die Chronologie der Abfassung meiner Arbeiten zu legen hatte. Manche Resultate meiner Untersuchung hatten sich mir nämlich erst im Verlaufe des zwölfjährigen Zeitraums, den diese Dissertationen umfassen, herausgestellt, und somit manche früher von mir gehegte und anderweitig geäusserte Ansicht modificirt. So widerspricht z. B. was ich in der Abhandlung über den Timon und dessen Composition in Folge einer erneuerten Forschung ermittelt zu haben glaube, theilweise dem, was ich darüber in der Einleitung zu diesem Drama in meiner Shakspere-Ausgabe gesagt. Ebenso war mir erst, als ich mich mit der Ausarbeitung des Aufsatzes über Pericles beschäftigte, die Identität des ursprünglichen Verfassers dieses Schauspiels und des ursprünglichen Dichters des Timon klar und damit meine Einleitung zum Pericles in meiner Gesammtausgabe einer wesentlichen Ergänzung bedürftig geworden. Dasselbe gilt von den Einleitungen zu King Richard III. und zu King Lear, in denen das Verhältniss der beiden überlieferten Texte anders aufgefasst und dargestellt

erscheint, als sich dasselbe mir bei wiederholter Prüfung eines reichhaltigeren kritischen Materials ergeben hat. In allen diesen und einigen andern Fällen bin ich es daher mir selbst und den Lesern schuldig, die Chronologie der Abfassung meiner Aufsätze zu betonen, da der stereotypirte Druck meiner Shakspere-Ausgabe die wünschenswerthe Berichtigung mancher Einzelnheiten in den betreffenden Einleitungen erschwert. Bis dass ich im Stande sein werde, etwa einer neuen fünften Auflage meines Shakspere einen Appendix solcher Berichtigungen beizufügen, mag die vorliegende Sammlung dieser Abhandlungen zu Shakspere die Stelle eines solchen Appendix vertreten. Derselbe müsste allerdings auch manches Andere zur Berichtignng meiner früher gehegten Ansichten enthalten, was sich nicht gerade auf die in den vorliegenden zwölf Abhandlungen erörterten Fragen bezöge. Wenn ich in meinen bisherigen Shakspere-Ausgaben z. B. die Wahrscheinlichkeit oder doch die Möglichkeit einer doppelten Bearbeitung des Hamlet, des Romeo des King Henry V. und der Merry Wives of Windsor von Seiten des Dichters annahm und ebenso die Discrepanzen zwischen dem Texte des First part of the contention etc. und der True tragedy etc. einerseits und dem Second part und Third part of King Henry VI. andererseits wenigstens theilweise auf eine doppelte Bearbeitung dieser Dramen durch Shakspere selbst zurückzuführen geneigt war, so hat sich inzwischen auch in diesem Punkte meine Ansicht geändert und dahin festgestellt, dass Shakspere niemals ein einmal von ihm für die Bühne geschriebenes und auf der Bühne zur Aufführung gelangtes Schauspiel umgearbeitet hat. Was die ersten unvollständigen und unauthentischen Ausgaben an Auslassungen, Umstellungen und Zusätzen, negativ und positiv, von den späteren vollständigen authentischen der genannten Dramen unterscheidet, das halte ich nunmehr für kein Shakspere'sches Element, sondern für ein fremdartiges, von anderer Hand mit willkürlicher Manipulation in den Shakspere'schen Text hineingetragenes Element.

Um aber von dieser beiläufigen Abschweifung auf mein eigentliches Thema, die Art der Zusammenstellung der nachfolgenden

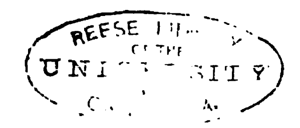
Abhandlungen zurückzukommen, so erlaube ich mir zur ferneren Orientirung wie auf die Norm der Zeitbestimmung auch auf ein zweites Moment hinzuweisen. Es ist das die analysirende Methode, welche die ihrem Inhalte nach so verschiedenen Aufsätze dieser Sammlung charakterisirt und unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen geeignet erscheint. Auf dem Wege einer genauen Analyse der jedesmaligen mir vorliegenden Stoffe habe ich mich bemüht, die betreffende einzelne Frage aus dem Gebiete Shaksperescher Forschung einer definitiven Lösung wenigstens näher zu bringen. Ob damit zugleich ein Abschluss erreicht war, oder ob ein solcher überhaupt sich erreichen liess, das muss ich freilich dem Urtheil Anderer anheimgeben. Die Sicherheit der analytischen Methode in der Behandlung derartiger Fragen scheint mir auch ohne die Erreichung unanfechtbarer Resultate sich insofern zu bewähren, als sie, Schritt für Schritt zugleich in ihrer Analyse und Argumentation weitergehend, sich weder gewaltsame Sprünge noch kühne Hypothesen zu gestatten braucht, um zu einem festen Endpunkte ihrer Untersuchung zu gelangen. Zu einer weiteren Darlegung meines Verfahrens erlaube ich mir der Reihe nach an die einzelnen Abhandlungen anzuknüpfen und dabei gelegentlich auch einige Einwendungen, die seit ihrer ersten Publication im Jahrbuch von verschiedenen Seiten dagegen erhoben sind, zu erörtern.

Seitdem ich im ersten Jahrbuch der Deutschen Shakspere-Gesellschaft (1865) mein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt über Shakspere's Sonette veröffentlichte, hat sich die schon damals nicht unbeträchtliche Zahl der Deutungsversuche dieser Dichtungen noch um ein Beträchtliches vermehrt. So sehr nun auch diese Commentare nach allen Richtungen hin auseinander laufen, um zu den verschiedensten Ergebnissen ihrer Theorien und Hypothesen zu gelangen, in Einem Punkte kommen sie doch mehr oder minder zusammen, in dem Bemühen, aus den Sonetten ein grösseres oder geringeres Quantum autobiographischen Materials an's Tageslicht zu fördern, zur angeblichen Aufklärung dunkler Partieen in dem äussern oder innern Leben des Dichters. Dass damit in der That das Dunkel, in welchem für uns Nachgeborene

viele Partieen dieses Dichterlebens gelegen haben, und wahrscheinlich auch fernerhin liegen werden, nicht aufgehellt worden ist, das wird schon durch die Thatsache des stets neuen Auftauchens neuer, den vorhergehenden widersprechender Deutungsversuche bewiesen. Eine Zusammenstellung aller würde die beste Widerlegung der einzelnen sein, wenn sich auf diesem Gebiete scharfsinniger, aber willkürlicher Hypothesen Etwas anders widerlegen liesse, als durch die einfache Darlegung des klaren Wortsinnes der Sonette, d. h. jedes für sich allein und im Zusammenhange unter einander betrachtet, soweit ein solcher Zusammenhang überhaupt nachweislich ist. Eine solche analysirende Darlegung glaube ich aber in der nachfolgenden Abhandlung gegeben zu haben. Da die freilich negativen Resultate meiner Argumentation, so weit ich sehen kann, bisher nicht durch evidente und positive Resultate anderer Deductionen beseitigt oder ersetzt worden sind, kann ich füglich in meiner rein defensiven Stellung beharren, ohne in die offensive einer Kritik aller seit 1865 erschienenen Arbeiten über Shakspere's Sonette überzugehen. Eine Ausnahme von dieser Regel gestatte ich mir nur in Bezug auf Minto's Abhandlung in seinen „*Characteristics of English Poets from Chaucer to Shirley*“ (1874), insofern dieselbe manches wesentlich Neue enthält, das sich gelegentlich mit einzelnen von mir berührten Punkten berührt. Ich verweise dabei, wie auch im Folgenden, auf die betreffende Seitenzahl meiner Sammlung.

Minto will unter den »*sugared Sonnets among his private friends*«, von denen Francis Meres 1598 sprach (vgl. pag. 13—14), lediglich die in dem 1599 publicirten »*Passionate Pilgrim*« enthaltenen wenigen Sonette unseres Dichters verstanden wissen, den unverhältnissmässig bedeutenderen Theil dieser Shakspere'schen Dichtungen aber einer spätern Zeit im Leben des Dichters zuertheilen. Einen festen chronologischen Fingerzeig für deren spätere Abfassung glaubt Minto in dem 107. Sonett zu finden, dessen zweites Quatrain:

The mortal moon hath her eclipse endur'd,
And the sad augurs mock their own presage,



Incertainties now crown themselves assur'd,
And peace proclaims olives of endless age

er auf den Tod der Königin Elisabeth und auf die Thronbesteigung ihres Nachfolgers deutet. Aber der Mond, der seine zeitweilige Verfinsterung glücklich überstanden und damit alle abergläubischen Besorgnisse, die sich an dieses Phänomen knüpften, widerlegt hat, kann doch nicht den Tod der Elisabeth symbolisiren, den vorherzusagen es ohnehin keiner »*sad augurs*« bedurfte. Damit wird die weitere Schlussfolge, welche Minto aus dieser angeblichen Zeitanspielung zu Gunsten Pembroke's und gegen Southampton als Gegenstand der sonettischen Huldigungen macht, von vornherein hinfällig. — Während sich aber der genannte englische Kritiker bemüht, in dem von Shakspere gefeierten — gelegentlich freilich nichts weniger als gefeierten — Freunde eine wirkliche Persönlichkeit, nämlich den Grafen Pembroke, nachzuweisen, dem zugleich der Verleger Thomas Thorpe höchst ungenirt als dem »*only begetter*« Mr. W. H., d. h. Master William Hebert, die Sonette gewidmet, verzichtet er von vorn herein auf ähnliche persönliche Nachweisungen in Betreff der Dame, an die eine andere Reihe der Sonette gerichtet ist. Von diesen Sonetten, die doch viel eher als die vorhergehenden den Stempel einer bestimmten greifbaren Persönlichkeit tragen, sagt Minto: *I believe that the proper view is to regard them as exercises of stile, undertaken in a spirit of wanton defiance and derision of commonplace.* Man sollte meinen, wenn wir berechtigt sind, diese Sonette, welche es mit einer weiblichen Schönheit zu thun haben, für blosse Stilübungen zu halten, so wären wir dazu ungleich mehr berechtigt bei den Huldigungen resp. Vorwürfen, welche der Dichter an eine männliche Schönheit gerichtet hat. — Im Folgenden führt der Kritiker denn eingehender auf die einzelnen Sonette aus, weshalb er sie nur für Fictionen halte und er begegnet sich auf diesem Gebiete vielfach mit meinem analysirenden Commentar (vergl. pag. 40—44). — In völliger Uebereinstimmung mit einer andern Partie meiner Abhandlung befindet er sich in seiner beredten Schilderung der leidenschaftlichen Freundschaftsempfindungen und -äusserungen, die sich nicht bloss durch Shak-

spere's lyrische und epische Dichtung hindurchziehen, sondern auch in seinen Dramen hervortreten, namentlich in seinen Jugenddramen (vgl. pag. 17—21). Was Minto in dieser Beziehung sagt: *The friendship expressed in Shakespeare's sonnets was probably no less real than the love professed for their mistresses by other sonneteers,* das acceptire ich bereitwillig als meine eigene Meinung. Wie die andern Sonettendichter der Elisabeth'schen Periode ihren wirklichen Liebesempfindungen die conventionelle Einkleidung fingirter Verhältnisse und der sich daraus ergebenden wechselnden Situationen anbildeten, so hat auch Shakspere seinen wirklichen, warmen, ja vielleicht leidenschaftlichen Freundschaftsempfindungen den entsprechenden conventionellen Ausdruck sonettischer Fiction verliehen, und zwar in so mannigfachen Weisen und Tonarten der Stimmung und Beziehung, dass es platterdings unmöglich scheint, diese alle auf einen einzigen persönlichen Mittelpunkt, eine hervorragende geschichtliche Persönlichkeit, auf einen »*only begetter of these ensuing sonnets*« um Thomas Thorpe's Dedicationsworte zu gebrauchen, zu concentriren. Wie Minto aber, nach dem Vorgange Andrer, diesen »*only begetter*« in dem Grafen Pembroke gefunden zu haben glaubt, so meint er auch den dichterischen Rivalen in der Gunst des »Freundes« (vergl. pag. 34) richtiger als frühere Kritiker entdeckt zu haben. Der Rival nämlich soll George Chapman gewesen sein, weil dessen Gedicht »*Shadow of Night*« die Nacht speziell als Musenfreundin feiert, und weil in der Widmung desselben von einem »*heavenly familiar*« die Rede ist, ohne dessen Beihülfe auch der vermeintlich Begabte nichts Poetisches schaffen könne. Auf diese Chapman'schen Floskeln findet nun Minto eine »unverkennbare« Anspielung in Shakspere's 86. Sonette und namentlich in den Versen:

> *No, neither he nor his compeers by night,*
> *Giving him aid, my verse astonished;*
> *He nor that affable familiar ghost,*
> *Which nightly gulls him with intelligence etc.*

Um eine solche Bezugnahme des einen Passus auf den andern wahrscheinlicher zu finden, als die sehr vage Aehnlichkeit der wenigen

Worte: *heavenly familiar — affable familiar ghost* gestattet, müssten uns doch Gedichte Chapman's vorliegen, die den Shakspere'schen Freund und Gönner besängen. Von solchen Gedichten aber verlautet Nichts, und auch die Widmung des Hymnus »*Shadow of Night*« ist nicht etwa von Chapman an den Grafen von Pembroke gerichtet, sondern an einen Andern: »*to my dear and most worthy friend, Master Matthew Roydon.*« — So wenig also Shakspere seine dichterischen Zeitgenossen Drayton, Daniel, Spencer und Marlowe, wie nach der Reihe frühere Commentatoren annahmen, als seine Nebenbuhler in der Gunst des »Freundes« gemeint haben wird, eben so wenig wird er Chapman als solchen bezeichnet haben. Wenigstens haben wir für jeden dieser Dichternamen gleich viele, oder vielmehr gleich wenige Anhaltspunkte, wie für Chapman.

Ich gehe zu der zweiten Abhandlung dieser Sammlung über Shakspere's Timon of Athens über. Ueber die Composition dieses Dramas haben seit der ersten Publication meines Aufsatzes zwei Kritiker, namentlich ein Deutscher und ein Engländer, ihre Ansichten geäussert und in eingehender Weise begründet: Tschischwitz im vierten Jahrgange des Jahrbuchs der Deutschen Shakspere-Gesellschaft, und Fleay in den *Transactions of the New Shakspere Society* (1874). Beide treten insofern der von mir vertheidigten Ansicht direct entgegen, als sie Shakspere für den ursprünglichen Verfasser des Dramas halten, dem dann ein späterer Bearbeiter die disparaten Elemente eingefügt und angeflickt habe; nach Fleay's Meinung, weil Shakspere das Stück unvollständig hinterlassen, nach Tschischwitz, weil das von dem Dichter vollständig hergestellte, aber in der aufbewahrten Handschrift verwahrlost, verstümmelt und theilweise unleserlich geworden und »Behufs einer neuen Aufführung einem unberufenen Redactor« zur Reparatur übergeben sei. Von so abweichenden Principien ausgehend, gelangen die beiden Kritiker denn auch zu verschiedenen praktischen Resultaten. Fleay unternimmt es, aus dem Drama wie es uns vorliegt das Shakspere'sche Stück ganz intact herauszuschälen, von Anfang bis zu Ende, und zum Abdruck zu bringen unter dem Titel: *(The life of Tymon of Athens, as written by W. Shakspere. The usual insertions by*

another hand in the Play being left out). — Eine solche radicale Sonderung des Shakspere'schen Antheils und des Nicht-Shakspere'schen konnte freilich Tschischwitz von seinem Standpunkt aus nicht durchführen, weil der von ihm präsumirte »Redactor« die ursprüngliche Shakspere'sche Gestaltung des Textes überall durch Streichungen, Aenderungen und Einschiebungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt hatte. — Gegen meine Annahme, dass Shakspere ein ihm vollständig vorliegendes Drama doch nur theilweise und zwar in bestimmter Absicht mit seinen Zuthaten versehen habe, äussert Tschischwitz zum Eingange seiner Abhandlung den Einwand, wie doch Shakspere daneben so viele disparate Elemente habe bestehen lassen können. Eine Erklärung, aus den damaligen Bühnenverhältnissen entlehnt, für diese vom rein ästhetischen Standpunkt betrachtet immerhin auffällige Thatsache habe ich in meiner Abhandlung (pag. 51—54) zu geben versucht. Eine Erklärung dagegen, wie unserm Dichter auf dem Höhepunkt seiner dramatischen Laufbahn ein so ungeschickt entworfener und ausgeführter Plan, wie der zum Timon, zuzutrauen sei, hat weder Fleay noch Tschischwitz zu geben vermocht; ganz zu geschweigen der Unwahrscheinlichkeit, dass das Blackfriarstheater einen Redactor so frech und geschmacklos jemals mit einem handschriftlich aufbewahrten Shakspere'schen Drama habe wirthschaften und umspringen lassen, wie Tschischwitz annimmt. — Ein grosser Theil der Arbeit des genannten deutschen Kritikers ist dem Nachweis einer vielfachen Benutzung des Lucianischen Timon als Grundlage des Dramas gewidmet. Auf diesen Punkt hatte auch ich schon hingedeutet (vgl. pag. 67) und vor mir war Knight in seiner Pictorial Edition eben so ausführlich wie Tschischwitz darauf eingegangen, nur mit dem Unterschiede, dass Knight und ich solche Benutzung des Lucian dem ursprünglichen Verfasser des Timon zuschrieben. Da für Tschischwitz aber Shakspere selbst dieser ursprüngliche Verfasser ist, so war es freilich nur consequent, bei Shakspere eine hinlängliche Routine in der Lectüre des Französischen und des Italienischen vorauszusetzen, die ihn befähigte, den Lucian in dieser oder jener Sprache zu lesen, denn eine englische Uebersetzung gab es damals noch nicht.

Die dritte Abhandlung meiner Sammlung über Shakspere's Pericles begegnet sich ebenfalls mit einer Arbeit, welche Fleay über die Composition desselben Dramas in den *Transactions of the New Shakspere Society* (1874) erscheinen liess. Seine Abweichungen von und Uebereinstimmungen mit meinen Ansichten erhellen aus der von ihm vorangestellten Theorie folgendermaassen: *Shakespeare wrote the story of Marina in the last three acts, minus the prose scenes and the Chorus. — But this story was not enough for filling the five acts from which Shakespeare never deviated; he therefore left it unfinished. — The unfinished play was put into the hands of another of the »poets« attached to the same theatre and the greater part of the present play was the result, this poet having used the whole story as given in Gower and elsewhere.* — Auch hier kehrt also dieselbe Theorie wieder wie beim Timon. Shakspere soll der ursprüngliche Verfasser gewesen sein und die Zuthaten von anderer ungeschickterer Hand herrühren. Das Bedenken, das auch hier sich aufdrängt, wie doch unser Dichter einen so confusen, unkünstlerischen Plan, wie er im Pericles vorliegt, in seinen späteren Jahren entwerfen konnte, beseitigt Fleay mit der Annahme, Shakspere habe nur die Geschichte der Marina behandelt. Weil das Stück aber zu kurz gerathen und nicht das Normalmaass von fünf Acten erreicht, habe ein Andrer die aus Novellen und aus Gower's Confessio Amantis bekannte Vorgeschichte des Pericles vorn angeflickt. Wenn Fleay sagt, Shakspere habe das Stück unvollendet gelassen, so widerspricht seine Theorie seiner Praxis, denn die Textrecension, die er, wie vom Shakspere'schen Timon auch von der Shakspere'schen Marina entwirft, weist ein völlig in sich abgeschlossenes Drama auf, abgerechnet von einigen Zuthaten, mit denen nach Fleay der Spätere auch dieses Shakspere'sche Schauspiel ausgestattet haben soll. Er zählt dahin die Bordellscenen, die er Shakspere's unwürdig findet, wobei er augenscheinlich ganz entsprechende Partieen von Shakspere's Measure for Measure vergessen haben muss. Dass Shakspere mit der Auslassung dieser Scenen eine wesentliche Lücke in dem von ihm, nach Fleay's Ansicht selbstständig und vollständig entworfenen dreiactigen Drama gelassen

hätte, scheint dem englischen Kritiker gleichfalls entgangen zu sein. Der von mir aufgestellten Meinung, Shakspere's Mitarbeiter — wie ich meine, sein Vorgänger, wie Fleay meint, sein Nachfolger — sei George Wilkins gewesen, stimmt Fleay bei, mit der Einschränkung, dass er noch einen dritten Mitarbeiter, Rowley, annimmt. Leider kannte Fleay meine Entdeckung der Wilkins'schen Mitarbeit lediglich aus der Einleitung zu meiner deutschen Uebersetzung des Pericles, in welcher ich die stilistischen und metrischen Uebereinstimmungen zwischen den betreffenden Partieen des Pericles und dem Wilkins'schen Drama »The Miseries of Enforced Marriage« nicht eingehender berühren konnte. Hätte er dafür die betr. Abhandlung dieser Sammlung im Jahrbuche sich angesehen, so würde er gefunden haben, wie vielfach wir uns einander in dem Nachweis dieser sprachlichen und metrischen Aehnlichkeiten berühren. Allerdings wundert es mich bei der sorgfältigen Beobachtung und Begründung, welche Fleay dieser Seite unserer gemeinsamen Kritik angedeihen liess, dass ihm die eben so frappanten Aehnlichkeiten in Phraseologie, Stil und Versbau entgangen sind, welche Wilkins auch als den Verfasser der Nicht-Shakspere'schen Theile des Timon, wie eingestandenermaassen des Pericles, kennzeichnen. — Wenn Fleay die systematisch gegliederte Argumentation meiner Abhandlung in ihrem logischen Zusammenhange und ganzen Umfange geprüft hätte, statt sich flüchtig die blossen Resultate derselben in der Einleitung zu meiner Pericles-Uebersetzuug anzusehen, so hätte er sich vielleicht die Verwunderungsexclamationen erspart, mit denen er einige Punkte meiner Kritik bedacht hat. Wenn ich z. B. sage, der ursprüngliche Verfasser des Pericles habe die Gower'schen Chorusreden und die Dumbshows angewandt, um seinen allzu reichhaltigen Stoff besser zu bewältigen, so wendet Fleay ein, das Drama sei doch ein ungewöhnlich kurzes, und nur die »Armuth an Erfindung« sei es, die den Wilkins zu diesem Nothbehelf gezwungen. Zu erfinden brauchte Wilkins aber Nichts, da ihm der Stoff ja reichlich und bequem genug in Gower's Gedicht und Twine's Novelle vorlag. Wer freilich mit Fleay glauben kann, Shakspere habe zuerst sein in der Mitte des Pericles beginnendes Drama ohne Gower's

Chorusreden und Dumbshows gedichtet, der mag immerhin in diesen Zuthaten einen nachträglich und unbeholfen eingefügten Nothbehelf finden. Dass die Zeitgenossen des Dichters eine vortheilhaftere Meinung davon hatten, dass ihnen Gower's Chorusreden von vornherein als eine passende Einrahmung und ein willkommener fortlaufender Commentar zu den gedrängten Ereignissen des Dramas erschienen, glaube ich in meiner Abhandlung nachgewiesen zu haben. Dass sich Wilkins auf diese gleich beim Entwurfe seines Dramas geplante Maschinerie förmlich etwas zu Gute that, geht deutlich genug aus dem Titel der später von ihm publicirten Novelle (vergl. pag. 96) hervor. — Gewaltig entrüstet geberdet sich der überhaupt ziemlich ungeberdige englische Kritiker über die mir zugeschriebene Behauptung: *That in the Epilogue and 5 — foot Gower part, Shakspere imitated Wilkins! The author of Lear imitated the author of the Miseries of Enforced Marriage!* — Zur Rectificirung dieser Verdrehung meiner Worte und zur Rechtfertigung ihres eigentlichen Sinnes verweise ich allgemein auf meine Abhandlung und speciell auf das pag. 94—95 darin Gesagte.

Meine vierte Abhandlung »Dryden und Shakspere« bietet mir zu weitern Auseinandersetzungen, replicirenden oder apologetischen, keinen Anlass. Bemerken muss ich nur, dass mir erst nach der Erscheinung derselben im Jahrbuch durch freundliche Mittheilung des Verfassers Kunde ward von einem Essay Hermann Grimm's über Davenant's und Dryden's Bearbeitung des Shakspere'schen Tempest. Obwohl unsere beiderseitige Auffassung und Kritik, wie es bei einer vergleichenden Analyse des einen und des anderen Schauspiels nicht anders sein konnte, sich vielfach deckt, so können beide Arbeiten doch selbstständig neben einander bestehen. Grimm hat mehr die literarhistorische und ästhetische Seite eines ausgewählten einzelnen Stoffes hervorgehoben, während ich denselben Stoff einerseits mehr philologisch, in steter Bezugnahme auf den von Dryden so fahrlässig behandelten Shaksperetext erörterte, andererseits diese Verballhornisirung des Tempest als ein einzelnes Moment im Zusammenhange mit der ganzen Geschichte des Dryden'schen Verhältnisses zu Shakspere,

als eine Phase unter den vielen, so vielfach wechselnden Phasen der Dryden'schen Shaksperekritik auffasste. — Noch eine Bemerkung zur Verständigung möchte ich mir über den Schlusspassus meines Aufsatzes (vergl. pag. 148) gestatten. Keineswegs war es meine Absicht, Dryden als ein warnendes Exempel den verdienstlichen Männern hinzustellen, welche in unserer Zeit in mehr oder minder freien Bearbeitungen Shakspere dem Geschmack unseres Theaterpublikums anzupassen und so den Shaksperecultus auf der deutschen Bühne wiederherzustellen und zu verbreiten bemüht sind. Diese Männer bilden sich nicht ein, Shakspere zu verbessern, wie Dryden in hochmüthigen Worten sich rühmte und schmeichelte. Die Streichungen, die sie vornehmen, wollen nicht vermeintliche Entstellungen und Flecken einer ursprünglichen Schönheit wegräumen, wie Dryden sich einbildete, sondern sollen etwaigen Anstoss, den das jetzige Publicum nehmen könnte, etwaige Unzuträglichkeiten der gegenwärtigen scenischen Darstellung beseitigen, mithin dem Dichter eine bessere Aufnahme auf unsern Brettern sichern. Ob diese verdienstlichen Männer dabei in ihren Bemühungen vielleicht nicht gelegentlich zu weit gehen, das ist eine praktische Frage, die ausser dem Bereich meiner Kritik liegt.

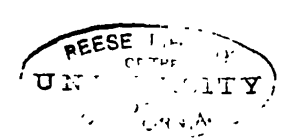
In der fünften Abhandlung »Die Prosa in Shakspere's Dramen« glaube ich einen kleinen Beitrag zu einer volleren Würdigung der Shakspere'schen Kunst als solcher geliefert zu haben. Indem ich versuchte, die Gründe zu erforschen und darzuthun, aus denen der Dichter in jedem einzelnen Falle die Prosa und welche Form der Prosa angewandt, bin ich weit von der Zuversicht entfernt, in jedem einzelnen Falle auch das Richtige getroffen zu haben. Gewiss aber ergeben meine Untersuchungen so viel, dass Shakspere sich im Ganzen und Grossen bei der Vertauschung des Verses mit der Prosa nicht etwa von einer Laune oder einem willkürlichen Belieben leiten liess, sondern dass er in der bewusstesten künstlerischen Absicht verfuhr. Dieselbe künstlerische Absicht wird ausserdem durch die jeweilige Wahl der bei ihm nachweislichen drei Abstufungen der Prosa, wie ich sie pag. 153—4 zu charakterisiren versuchte, bezeugt.

Wie die vorhergehende Abhandlung eine Seite der rein formalen Kunst unsres Dichters in das rechte Licht setzen sollte, so bezweckte die nunmehr folgende sechste Abhandlung: Lodge's Rosalynde und Shakspere's As You Like It an einem eminenten Beispiel seine Virtuosität in der Technik des Dramas darzulegen. Diesem Zwecke schien füglich der Versuch zu entsprechen, auf einem andern als auf dem gewöhnlich bisher betretenen Wege das Verhältniss Shakspere's zu seinen Quellen zu beleuchten und damit einem Verständnisse der Shakspere'schen Dramatik näher zu kommen. Bisher hatte man entweder sich begnügt, einzelne Parallelstellen zwischen dem Texte des Dichters und dem seiner jedesmaligen Vorlage zu citiren, womit denn nur ein einzelner Passus hervorgehoben und illustrirt wurde. Oder man hatte neben dem Text des Dichters den ganzen Text seiner Vorlage — Novelle, älteres Drama oder Gedicht, Partie einer Chronik oder eines Geschichtswerkes — abgedruckt, durch welches rein mechanische Verfahren dem Leser zwar ein schätzbares Material zur weiteren Vergleichung und Forschung dargeboten wurde, diese selbst aber doch keineswegs so gefördert schien, wie es zur bessern Erkenntniss der Shakspereschen Dramatik wünschenswerth war. So hat sich denn eben durch die bisherige, en gros und en detail geübte Behandlung der Shakspere'schen Quellen der Glaube oder Aberglaube eher befestigt als beseitigt, dass unser Dichter von seinen Vorlagen abhängig gewesen sei, dass er seinen Vorlagen mehr verdanke, als mit dem Ruhme seiner Originalität sich eigentlich vertrage. Das wahre Verhältniss ist ein gerade umgekehrtes. Weit entfernt, dass unser Dichter seinen Quellen viel zu verdanken habe, verdanken diese ihm viel mehr. Ihre kunstlos aneinander gereihten, interesselosen und unmotivirt verknüpften Geschichten und Abenteuer hat er erst in eine logisch zusammenhängende, pragmatische und fesselnde Darstellung umgesetzt; ihrer theils pretiösen, theils rohen Sprache hat er den der jedesmaligen Situation und Action entsprechenden, individuell geführten, einzig gemässen Ausdruck verliehen; den blassen Schemen ihrer Figuren hat er erst den wirklichen Lebensodem eingeblasen und sie in leibhaftige Wesen von Fleisch und Blut verwandelt.

Diesen wunderbaren Neuschöpfungsprozess an einem prägnanten Muster nachzuweisen, habe ich mich wenigstens bemüht, indem ich Lodge's Novelle in eingehender Parallelanalyse mit dem Shakspereschen Drama verglich.

Die siebente Abhandlung »Ueber den ursprünglichen Text des King Richard III.« ist ein neuer Versuch zu den mehrfachen bisher angestellten, die schwierige und complicirte Frage des Verhältnisses der beiden in der Folio einerseits, in den Quartoausgaben andererseits überlieferten Texte des King Richard III. zu einander zu entscheiden oder doch zu ihrer Entscheidung beizutragen. Die dabei von mir entwickelte und begründete Theorie, welche der geneigte Leser als Resultat zusammengefasst auf pag. 241—242 dieser Sammlung findet, ist in einer eigenen Abhandlung von Dr. R. Koppel (Textkritische Studien über Shakspere's Richard III. und King Lear) in eingehender Weise bestritten worden. Mein Kritiker hat an Stelle meiner neuen Theorie seine schon früher von Andern vielfach adoptirte Theorie aufgestellt, die ich dann meinerseits in einer Recension seiner Arbeit (Anglia 1. Bd. 3. Heft) bestritten habe. Unsere beiderseitige Argumentation hatte sich nothgedrungen mit solcher Fülle kritischer Einzelnheiten, Musterung von Varianten u. s. w. zu befassen, dass eine Wiederholung derselben an diesem Platze kaum statthaft erschiene. Nur den Eingang meiner Replik erlaube ich mir aus der »Anglia« hier zur Orientirung meines Standpunkts zu citiren.

»Als ich in dem Jahrbuch der deutschen Shaksperegesellschaft (Bd. VII und Bd. X) meine Abhandlungen über den ursprünglichen Text des King Richard III. und des King Lear veröffentlichte, war ich weit davon entfernt, für die von mir versuchte Lösung einiger der schwierigsten Probleme der Shaksperekritik auf eine allgemeine Zustimmung der Fachgenossen zu rechnen. Das von mir im »Eingange« zu meiner ersten Abhandlung in Bezug auf die Textverhältnisse des Richard III. citirte Wort der Cambridge-Editoren: einen Herausgeber Shakspere's befähige in diesem Falle auch die aufmerksamste Prüfung kaum, mit Zuversicht eine hypothetische Schlussfolgerung aufzustellen, konnte mich über den zweifelhaften Erfolg



meiner Erklärungsversuche nicht täuschen; und wie ich im Verlauf meiner Arbeit den »hypothetischen Schlussfolgerungen« meiner nächsten kritischen Vorgänger, eben diesen Cambridge-Editoren, entgegenzutreten hatte, so musste ich mich auch von Seiten meiner etwaigen Nachfolger auf einen Protest gegen meine »hypothetischen Schlussfolgerungen« gefasst machen. Ich musste das um so mehr, da mein Erklärungsversuch, neu und kühn wie er war, vielleicht evidenterer Beweismittel bedürftig schien, als sich auf diesem Gebiete, statt der blos mehr oder minder wahrscheinlichen Argumente, überhaupt beschaffen liess.«

Eine kritische Prüfung der Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben, wie ich sie in der achten Abhandlung versucht habe, ergibt zunächst oder bestätigt doch manche interessante Aufschlüsse über die scenischen Einrichtungen und Vorkehrungen des Theaterwesens zu Shakspere's Zeit; und in diesem Betracht sind diese »*stage-directions*« zwar nur gelegentlich, aber doch vielfach in den Commentaren und Noten zum Texte der Shakspere'schen Dramen erwähnt und erörtert worden. Weniger ist aber bisher ein anderer Punkt, der sich aus ihrem Studium wenigstens annähernd feststellen lässt, ins Auge gefasst worden: die Frage, inwieweit diese Bühnenweisungen von Shakspere herrühren und inwieweit sie von den mitwirkenden Schauspielern den Theaterhandschriften beigefügt sind, gestattet mit ihrer muthmassenden Beantwortung zugleich eine nicht zu kühne Schlussfolge auf die persönliche Betheiligung oder Nichtbetheiligung des Dichters an der Regie und Inscenirung seiner Dramen. Natürlich bilde ich mir nicht ein, in jedem einzelnen Falle zu apodiktischer Sicherheit gelangt zu sein, aber eine starke Präsumtion zu Gunsten der ausgesprochenen Entscheidung pro und contra meine ich beanspruchen zu dürfen.

Die neunte Abhandlung »Chettle's Hoffman und Shakspere's Hamlet« soll nicht nur den deutschen Leser mit einem Drama aus Shakspere's Zeit bekannt machen, das schon deshalb, weil es auf deutschem Boden spielt, bei uns einer grösseren Beachtung werth erscheint, als es bisher gefunden hat. Ein höheres und allgemeineres Interesse als dieses bietet Chettle's grausiges

Trauerspiel insofern dar, als es an einem eclatanten Beispiel die Beflissenheit damaliger Theaterconcurrenz darthut, einen glücklichen Griff, den ein hervorragender Dichter in der Wahl und Behandlung seines Stoffes auf einer Bühne gemacht, alsbald im Interesse eines Theaterunternehmers für eine andere Bühne auszubeuten. Und zwar geschah dies, indem man einen ähnlichen Stoff in möglichst ähnlicher Weise wählte und bearbeitete, die hauptsächlichsten Bühneneffekte, die in dem vorliegenden Drama das Publicum vorzugsweise gepackt haben mochten, in vergröberter Form zu steigern suchte und in diesem Bestreben auf den feineren Gehalt der Vorlage, consequente Charakteristik und pragmatische Entwickelung der Handlung bereitwilligst Verzicht leistete. Als einen solchen rein äusserlichen Nachahmer Shakspere's und seines Hamlet hat sich Chettle durch sein ganzes Drama hindurch erwiesen, zugleich aber auch in vielen anderweitig entlehnten Situationen, Charakterzügen und Phrasen als einen sorgsamen Beobachter der früheren Shakspere'schen Dramen. Diese nebenher laufende Detailnachahmung, wie ich sie in meiner Analyse nachgewiesen habe, ist theilweise so frappant, dass wir in Ermangelung sonstiger chronologischer Fingerzeige aus der fleissigen Aneignung dieses fremden Gutes bei Chettle mit ziemlicher Sicherheit schliessen dürften, welche Dramen Shakspere's um das Jahr 1602, als Chettle seinen Hoffman schrieb, bereits über die Bretter gegangen waren.

Von der zehnten Abhandlung »über den ursprünglichen Text des King Lear« gilt das oben über die siebente Abhandlung Gesagte. Wie R. Koppel meine Auffassung der Textverhältnisse des King Richard III. bestritten hat, so hat in seinen vorher citirten »Textkritischen Studien« er ein Gleiches in Bezug auf den King Lear und dessen Doppeltexte in Quarto und in Folio zu thun unternommen. Der Replik, die ich, wie bereits erwähnt, dem ersten Theil seiner Arbeit in der Zeitschrift Anglia gewidmet habe, hier eine zweite Replik in Bezug auf den King Lear hinzuzufügen, verbietet mir einerseits die nothwendige Rücksichtnahme auf den einer Einleitung zugemessenen beschränkteren Raum und andererseits die Erwägung, dass dem allgemeineren, für Shakspere sich interessiren-

den Leserkreise, dem diese Sammlung von Aufsätzen zugedacht ist, mit der Erörterung philologischer Details, dem Streite um Varianten u. s. w. schwerlich gedient sein würde. Ich muss mich daher begnügen, auf das pag. 387 in einen Schlusssatz zusammengefasste Resultat und zugleich auf den aus der Anglia oben mitgetheilten ersten Passus meiner Replik, als auch für diese zehnte Abhandlung gültig, zu verweisen.

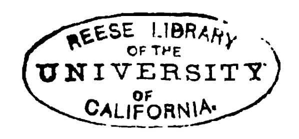
Wie ich zur richtigen Würdigung des vorigen Aufsatzes über den »King Lear« mich auf das die siebente Abhandlung Betreffende in meiner Einleitung beziehen konnte, so darf ich bei der elften Abhandlung »Shakspere's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch« an das oben zur sechsten Abhandlung Gesagte erinnern. Freilich sind die beiden Fälle nicht durchaus homogen, da für eine dramatisch künstlerische Benutzung seiner Quellen der Dichter immerhin einen Unterschied zwischen einer romantischen Comödie und einer historischen Tragödie zu machen und zu beobachten hatte. Mit der Lodge'schen Novelle durfte Shakspere für seinen Zweck nach Belieben frei verfahren, während er an dem Inhalt des Plutarchischen Berichtes von dem Leben des Coriolanus schon aus Respect vor der Geschichte Nichts ändern durfte, und lediglich die einzelnen Thatsachen in eklektischer Behandlung anders als Plutarch gruppiren und motiviren, die Charaktere anders als Plutarch fassen mochte. Dessen ungeachtet glaube ich in meiner analysirenden Abhandlung das bewiesen zu haben, was ich pag. 416 als das Ergebniss meiner Untersuchung hinstelle, dass Shakspere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. — Ein wohlwollender Kritiker hat in seiner Besprechung des von W. Skeat herausgegebenen Werkes »Shakespeare's Plutarch« das »qualitativ« in meinen oben citirten Schlusssatze zwar zugegeben, das »quantitativ« aber bestritten. Wenn der geneigte Leser aber meine Abhandlung mit dem höchst verdienstvollen Buche Skeat's vergleichen will, das ungefähr gleichzeitig mit dem betreffenden Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschien und daher von mir leider nicht

mehr benutzt werden konnte, so wird er finden, dass ich nichts zurückzunehmen habe. Der Unterschied zwischen Skeat und mir ist nur der, dass er, dem Zwecke seiner Arbeit entsprechend, die Shakspere'schen Entlehnungen aus Plutarch wörtlich in extenso reproduciren durfte, ich aber, durch den Plan meiner Dissertation beschränkt, mich mit einer durchgängigen Verweisung auf diese Partieen und mit einer vergleichenden Charakteristik derselben, wie sie bei Plutarch und bei Shakspere erscheinen, begnügen musste. Zur Benutzung für meine Abhandlung lag mir leider damals nur eine spätere Auflage des North'schen Plutarch (1676) vor. Hätte ich eine der früheren, von unserm Dichter selbst gelesenen Auflagen zu meiner Disposition gehabt, wie Professor F. A. Leo jetzt daraus die vier von Shakspere seinen drei Römertragödien zu Grunde gelegten Biographieen, getreu nach dem Original photolithographirt, herausgegeben hat, so würde ich die Citate in meiner Abhandlung genau nach der alten Orthographie wiedergegeben haben.

Der Titel der zwölften und letzten Abhandlung dieser Sammlung »Die epischen Elemente in Shakspere's Dramen« ist in der englischen Uebersetzung, welche die New Shakspere Society ihren Transactions (1875—6) einverleibt hat, für das leichtere Verständniss der Engländer mit dem ihnen deutlicheren »*On Shakspere's Use of Narration in his Dramas*« vertauscht worden. Für den deutschen Leser wird aber die ursprüngliche Bezeichnung kaum einer andern rechtfertigenden Begründung als der auf pag. 418 gegebenen bedürfen. Was nun das von mir in dieser kritischen Analyse eingeschlagene Verfahren anbelangt, so verweise ich auf das oben zu meiner Abhandlung über die Prosa in Shakspere's Dramen Bevorwortete. Die Motive, welche unsern Dichter zu dem Mittel einer Berichterstattung statt einer scenischen Darstellung veranlasst haben mögen, lassen sich für jeden einzelnen Fall so wenig zu völliger Evidenz nachweisen, wie diejenigen, die ihm den jedesmaligen Gebrauch der Prosa statt des Verses an die Hand gaben. Erst eine auf sorgfältige analysirende Musterung basirte Reihe von Beispielen, aus den Dramen Shakspere's unter diesem Gesichtspunkt ausgewählt, berechtigt uns zu dem Schlusse, dass

hier wie dort nicht Laune und Willkür, sondern tiefere künstlerische Berechnung den Dichter geleitet hat, und gestattet uns ferner eine wohlbegründete Muthmassung in Betreff solcher künstlerischen Berechnung des Dichters. Wir gewinnen damit, wie ich es im Nachtrage zu dieser Abhandlung aussprach (pag. 432), vielleicht einen tieferen Blick in Shakspere's dramaturgische Werkstatt.

Bonn, Juli 1878.



I.

UEBER SHAKSPERE'S SONETTE.

Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt.

Schon als Sie, lieber Freund, mir die Ehre erwiesen, Ihre schöne Verdeutschung der Sonette unsres Dichters mir zu widmen, und wiederholt bei späteren Begegnungen, zuletzt noch bei unserem Zusammensein in Weimar, haben Sie mich aufgefordert, Ihnen in einer etwas ausführlicheren Auseinandersetzung die Ansicht mitzutheilen, welche ich mir von dem Verhältniss der Sonette Shakspere's zu Shakspere's Persönlichkeit und Lebensstellung gebildet habe. Ich komme hiermit endlich Ihrem Wunsche nach und citire zum Eingang dieses Sendschreibens zunächst das Wesentlichste von Dem, was ich in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette gesagt habe. Ich citire es, nicht wegen des darin ausgesprochenen Urtheils, das ja erst näher begründet werden soll, sondern wegen des dort zusammengestellten Thatsächlichen, auf dessen Einzelheiten wir doch bei jeder derartigen Untersuchung immer wieder zurückkommen müssen.

»Die älteste Ausgabe der Sonette Shakspere's erschien im Jahre 1609 mit folgendem Titelblatt:

Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. At London. By G. Eld for T. T. and are to be solde by William Aspley.

Dass T. T., der Verleger des Buches, Thomas Thorpe hiess, erhellt aus der Eintragung seines Verlagsartikels in die Buchhändlerregister: *20. May 1609. Tho. Thorpe. — A booke called Shakespeare's*

Sonnets. — Dass aber der Dichter selbst an dieser Ausgabe seiner lyrischen Gedichte durchaus unbetheiligt war, ergiebt sich daraus, dass nicht er, sondern der Verleger die Widmung des Buches verfasst hat, und zwar in folgender Weise:

> *To the onlie Begetter of these insuing Sonnets Mr. W. H. all happinesse and that eternitie promised by our everliving Poet wisheth the well-wishing Adventurer in setting forth.* *T. T.*

Wie es nach den gesucht affectirten Worten dieser Dedication scheint, widmet also Thomas Thorpe, der sich auf diese Veröffentlichung eingelassen hat, die folgenden Sonette dem Mr. W. H. als Demjenigen, der allein sie beschafft oder allein die Ausgabe veranlasst hat und wünscht ihm zugleich alles Glück und jene ewige Dauer, welche der Dichter in diesem Gedichte dem Gegenstande derselben verheissen hat. — Die Kritiker aber, welche *the only Begetter* nicht in diesem natürlichsten Sinne, sondern in dem des einzigen Veranlassers dieser Sonette auffassen, identificiren demgemäss den Mr. W. H. mit dem jungen Freunde, an welchen der Dichter den grössten Theil dieser Sonette gerichtet hat, und diesen Freund wieder mit irgend einer bekannten oder unbekannten, wirklichen oder fingirten, Persönlichkeit der Zeit: mit William Herbert, Grafen von Pembroke; mit Henry Wriothesley, Grafen von Southampton; mit William Hart, einem Neffen des Dichters; oder mit einem unnachweislichen William Hughes, wie Tyrwhitt mit einer Beziehung auf ein von ihm vermuthetes Wortspiel im 20. Sonette gewollt hat. Alle diese Deutungsversuche scheitern an inneren und äusseren Widersprüchen und müssen auch daran scheitern, wenn diese Sonette, wie es das Wahrscheinlichste ist, weder Beziehungen auf bestimmte Personen noch Anspielungen auf wirkliche Erlebnisse des Dichters enthalten, sondern freie Erzeugnisse einer dichterischen Phantasie sind, welche die Verhältnisse erst fingirt, um sie dann in diesen Gedichten poetisch zu behandeln.«

»Die erste Notiz dieser Sonette findet sich in der oft erwähnten Stelle der *Palladis Tamia, Wit's Treasury* von Francis Meres (1598), wo noch vor den Dramen Shakspere's dessen epische und lyrische Gedichte rühmend erwähnt werden: *As the soule of Euphorbus was*

thought to live in Pythagoras, so the sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and honytongued Shakespeare; witnes his Venus and Adonis; his Lucrece; his sugred sonnets among his private friends, etc. — Shakspere's Sonette mussten also bereits im Jahre 1598, wenn auch nur handschriftlich unter seinen Freunden verbreitet, hinlänglich bekannt sein, dass Meres sich auf sie, wie auf die bereits gedruckten andern Werke, in solcher Weise beziehen durfte. Mit Ausnahme von zweien derselben (Sonett 138 und 144), die im folgenden Jahre, 1599, im *Passionate Pilgrim* erschienen, scheinen die Sonette auch fernerhin nur im Manuscript circulirt zu haben, bis der in der oben citirten Widmung erwähnte Mr. W. H. sie sammelte und dem Verleger Thomas Thorpe zum Druck übergab. Die Anordnung der Sonette scheint dabei so ziemlich dem Zufall überlassen zu sein, denn wenn auch hie und da diejenigen, die dasselbe Thema in verschiedenen Variationen behandeln, zusammengestellt sind, so stehen doch andrerseits Sonette, die offenbar zusammengehören oder denselben Ton anschlagen, in Thorpe's Ausgabe von einander getrennt, und ein systematisch nach Inhalt oder Chronologie der Abfassung durchgeführter Plan lässt sich nirgendwo erkennen. Anderer Meinung sind freilich manche Kritiker, z. B. Ch. Armitage Brown in seinem Buche *Shakespeare's Autobiographical Poems,* welche in der zufälligen Reihenfolge der Sonette bei Thorpe ein ganzes Gedicht in sechs Abtheilungen, eine wirkliche Lebens- und Liebesgeschichte des Dichters, und in den Sonetten selbst die Stanzen dieses Gedichtes findet. Brown gruppirt die Sonette, oder Stanzen, wie er sie nennt, folgendermassen:

First Poem. — Stanzas 1—26. To his Friend, persuading him to Marry.

Second Poem. — Stanzas 27—55. To his Friend, who had robbed him of his Mistress, forgiving him.

Third Poem. — Stanzas 56—77. To his Friend, complaining of his Coldness, and warning him of Life's Decay.

Fourth Poem. — Stanzas 78—101. To his Friend, complaining that he prefers another Poet's Praises and reproving him for faults that may injure his character.

Fifth Poem. — Stanzas 102—126. — To his Friend, excusing himself for having been some time silent, and disclaiming the charge of Inconstancy.

Sixth Poem. — Stanzas 127—152. — To his Mistress, on her Infidelity.“

Hier haben Sie, lieber Freund, das Wesentlichste aus meiner Einleitung, wie ich, dem Zwecke meiner Shakspere-Ausgabe gemäss, die hauptsächlichsten Punkte, um die es sich handelte, in möglichst conciser Fassung dort zusammengestellt. Von der Widmung Thorpe's gab ich nicht eine Uebersetzung, sondern eine Paraphrase, weil aus einer solchen meine Auffassung dieser dunkelen Worte eher zu erhellen schien. Deshalb fügte ich zu den Worten »jene ewige Dauer« die erklärenden Worte hinzu »welche der Dichter in diesen Gedichten dem Gegenstande derselben verheissen«. Wenn nun F. Kreyssig in seiner interessanten und anregenden Abhandlung über »Shakspere's lyrische Gedichte und ihre neuesten Bearbeiter« (Preussische Jahrbücher, Mai- und Juli-Heft 1864) mir vorwirft, dass ich mir über die Schwierigkeit der von mir begünstigten Angabe zu leicht hinweghelfe, indem die entscheidenden Worte nicht im Texte stehen, so muss ich dem hochverehrten Kritiker bemerken, dass auch seine Auffassung von *Begetter* als Erzeuger, d. h. Veranlasser der Sonette, ohne eine »willkührliche Einschiebung« nicht durchzuführen ist. Thorpe musste nicht *promised,* sondern *promised him* gesagt haben, während in der vorliegenden Fassung das *promised* ganz beziehungslos steht und etwa umschrieben werden müsste: die ewige Dauer, von der der Dichter als von einer Verheissung in den Sonetten spricht. Verstehen wir, mit Kreyssig, *Begetter* als Veranlasser der Sonette, so müssen wir dem Verleger auch auf diese Deutung hin glauben, nicht nur dass Shakspere dem Mr. W. H. die Unsterblichkeit verheissen habe, sondern auch dass diese folgenden Sonette, also alle 154, allein diesem mysteriösen Mr. W. H. ihren Ursprung verdanken; denn Thorpe sagt ja ausdrücklich *the onlie Begetter;* und dass er nicht obenhin so reden konnte, sondern seinen Verlagsartikel, die Sonette, wohl gekannt haben muss, das erhellt ja schon daraus, dass er in dem Buche die

so häufig vom Dichter darin ausgesprochene Unsterblichkeitsverheissung gelesen hat[1]). Durch eine solche Auffassung der Widmung würde die sonst so verwickelt erscheinende Frage allerdings sehr vereinfacht werden: über die Person des Mr. W. H. blieben wir freilich nach wie vor im Dunkeln, aber die Thatsache, unser Dichter habe all seine Sonette an einen und denselben Freund, an eben diesen Mr. W. H. gerichtet, diese stände doch unumstösslich fest. Welch ein Proteus dieser Freund gewesen sein müsste, wenn Alles, was die Sonette von ihm aussagen, auf ihn passen sollte, das wird sich erst weiterhin aus einer kurzen Analyse der Gedichte ergeben. Vorläufig haben wir es noch mit den verschiedenen Prätendenten zu thun, welche nach der Reihe von der Kritik aufgestellt sind, als Gegenstand der Freundschaftshuldigungen Shakspere's, als *the onlie Begetter of these insuings Sonnets Mr. W. H.* Von diesen Prätendenten fallen Einige schon weg, wenn man sie nur bei Namen nennt: so der Neffe des Dichters, William Hart, der freilich in dem Testament Shakspere's mit einem Legat von fünf Pfund Sterling bedacht wurde, schwerlich aber schon vor dem Jahre 1598 mit Sonetten bedacht werden konnte, da sein Vater, der Hutmacher Hart in Stratford, erst im Jahre 1599 Shakspere's Schwester Joan geheirathet hat. — Noch leichter ist der mythische William Hughes zu beseitigen, den nur der sinnreiche Einfall Tyrwhitt's, ein Wortspiel mit dem Worte *hues* im 20. Sonette zu finden, in ein posthumes Dasein rief. Einige andere Aspiranten, die auf den Namen Mr. W. H. hören sollten, habe ich damals in der Einleitung zu meiner Ausgabe der Sonette übergangen, weil es mir schwierig schien, dabei ernsthaft zu bleiben: so die Königin Elisabeth, nach Chalmers' Vermuthung der Shakspere'sche Freund, dem der gute Rath ertheilt wurde, sich zu vermählen und Kinder zu erzeugen, ein Rath, den die damals etwa sechzigjährige Königin beim besten Willen sich ausser Stande gefühlt hätte zu befolgen; endlich Shakspere's

---

[1]) Wie seltsam wäre es doch, nebenbei bemerkt, wenn Thorpe Demjenigen, dem vom Dichter die Unsterblichkeit bereits längst ausdrücklich verheissen war, diese Unsterblichkeit nochmals nachträglich angewünscht haben sollte!

selbst Mr. William Himself, d. h. Shakspere's dichterischer Genius, nach der kostbaren Conjectur des Herrn Barnstorff, der sich, äusserem Vernehmen nach, in England ein Patent auf seine Erfindung eines Schlüssels zu den Sonetten Shakspere's hat ausstellen lassen. Diesen letzteren Columbus übergehe ich hier um so eher, als sowohl Sie, lieber Freund, in dem Schlusswort zu Ihrer Uebersetzung, wie Kreyssig in der oben erwähnten Abhandlung sich eingehender mit dem unglücklichen Schlüsselerfinder befasst haben, als er selbst wünschen mochte. Da bleiben von so vielen Zeitgenossen Shakspere's, die alle ein gleiches Anrecht besitzen, Gegenstand seiner Sonettendichtung zu sein, weil nämlich ihr Taufname mit einem W, ihr Familienname mit einem H anfängt, nur die beiden Grafen Pembroke und Southampton übrig, als deren resp. Advocaten Brown in seinem obenerwähnten Werke (erschienen 1838) einerseits, andrerseits Drake in seinem Buche *Shakespeare and his Times* (1817) aufgetreten sind. — Sehen wir uns zuerst bei Brown nach den Gründen um, welche zwischen Shakspere und Pembroke ein solches innige, Alles aussprechende und Alles duldende Freundschaftsverhältniss auch nur wahrscheinlich machen, wie es trotz aller Hemmnisse der damals so scharf sondernden Rangunterschiede zwischen einem Pair des Königreichs und einem Schauspieler bestanden haben muss, wenn wir in dem Ersteren den Mr. W. H. der Thorpe'schen Dedication suchen sollen, oder davon abgesehen, wenn wir den Grafen Pembroke für den Freund halten sollen, auf dessen vornehmen Stand einige Sonette hindeuten. Da verweist uns denn Brown statt aller anderen Gründe auf einen Passus in dem Vorworte, mit welchem im Jahre 1623 die Herausgeber der ersten Folioausgabe Shakspere'scher Dramen, Heminge und Condell, ihr Buch dem Grafen William von Pembroke und seinem Bruder dem Grafen Philip von Montgomery überreichen: *But since your lordships have been pleased to think these trifles something heretofore, and have prosecuted both them and their Author living, with so much favour: we hope that (they outliving him, and he not having the fate, common with some, to be executor to his own writings) you will use the same indulgence towards them, you have done unto their*

parent. — Aus dieser Stelle lässt sich Nichts weiter schliessen, als dass beide edle Brüder den Werth der Shakspere'schen Dramen schon bei Lebzeiten des Dichters zu schätzen gewusst und demgemäss dem Dichter Beide ihre Gunst und Huld zugewandt hatten. Auf ein näheres Verhältniss zwischen dem Einen der gräflichen Brüder und dem Dichter deuten diese Worte der Vorrede so wenig hin, wie irgend eine, gleichzeitige oder spätere, Notiz ein solches Freundschaftsband auch nur ahnen liess, ehe Brown den Mr. W. H. zu Mr. William Herbert ausschrieb[1]). Die Würde eines Earl erlangte William Herbert nämlich erst nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1601, wie Brown zur Unterstützung seiner Hypothese beweist. Wie aber Thorpe noch acht Jahre später den Grafen von Pembroke in der Widmung ganz einfach als Mr. W. H., also als Master William Herbert, habe tituliren dürfen, das lässt Brown völlig unerklärt; und das zu erklären, wäre doch gewiss dienlicher gewesen, als der überflüssiger Weise von Brown geführte Nachweis, Graf Pembroke sei gerade jung genug gewesen, um von Shakspere in den Sonetten als *Boy* angeredet zu werden; auch alt genug, hätte Brown hinzufügen können, um die Geliebte des Dichters zur Untreue zu verleiten, denn das 144. Sonett, welches, nach Brown's eigener Deutung, diese Thatsache constatirt, findet sich schon in dem *Passionate Pilgrim* (1599). William Herbert aber war 1580 geboren und konnte im Jahre 1609 schwerlich dem Buchhändler Thorpe für die Widmung einer Gedichtsammlung zu Dank verpflichtet sein, welche ihm und zugleich dem gesammten Englischen Publicum die gräflichen Jugendsünden geflissentlich und detaillirt in's Gedächtniss zurückrief.

Von Brown und Pembroke wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten altadeligen Prätendenten, von dessen freundschaftlichen Beziehungen zu Shakspere allerdings nicht erst in unserm Jahrhundert, und nicht erst in Drake's oben citirtem Buche die Kunde

---

[1]) Gleichzeitig mit Brown oder etwas früher hatte dieselbe Hypothese James Boaden entwickelt in seinem Buche: *On the Sonnets of Shakespeare, identifying the Person to whom they were adressed etc.*

aufgetaucht ist, obwohl vor der Erscheinung des Drake'schen Werkes im Jahre 1817 kein Engländer jemals daran gedacht hatte, den Henry Wriothesley, Grafen von Southampton, durch eine einfache Umstellung von W und H mit dem Thorpe'schen Mr. W. H. zu identificiren. Was vor dem Auftauchen der Drake'schen Hypothese über das Verhältniss zwischen Southampton und Shakspere feststand, das sieht eher allem Andern ähnlich, als jenem aus wechselnder Verzückung und Verzweiflung, Anbetung und Eifersucht zusammengefügten Freundschaftsbande, das den Dichter an den vermeintlichen Gegenstand seiner Sonette knüpft. Ja, wenn wir auch nur einen Blick auf das vielbewegte, ereignissvolle Leben Southampton's werfen, aus dem schon früh ein kriegerisch-ritterlicher, auf Abenteuer gerichteter Sinn uns entgegentritt, so hält es schwer, in dessen ganzem Verlaufe einen Zeitabschnitt ausfindig zu machen, der dem Grafen zur Anknüpfung und Pflege eines solchen Freundschaftsverhältnisses mit dem Dichter die erforderliche Musse und Stimmung darbieten konnte. In welcher Zeit hätte füglich der Dichter den Grafen als seinen »geliebten Knaben« besingen können? Doch wohl vor dem Jahre 1593, dem zwanzigsten Lebensjahre des Grafen, dem Jahre zugleich der Veröffentlichung von *Venus and Adonis!* Nun, die Worte, mit denen Shakspere dieses Gedicht dem Grafen widmet, enthalten den Ausdruck schüchterner Ehrfurcht, mit welchem ein Client das Wohlwollen eines hohen Gönners sich und seiner Darbringung zum ersten Male im Leben erbittet. Sowohl bei dem Grafen selbst fürchtet er anzustossen, wenn er ein so unvollkommenes Werk ihm widmet, als auch den Tadel der Welt fürchtet er sich zuzuziehen wegen seiner Dreistigkeit. — Eine grössere Zuversicht spricht allerdings aus der Widmung der *Lucrece* im folgenden Jahre. Der Dichter hat mittlerweile hinlängliche Beweise von der huldreichen Stimmung des Grafen empfangen, um einer freundlichen Aufnahme für sein zweites Gedicht sicher zu sein. Ja, nach den ersten Worten dieser Dedication zur *Lucrece* liesse sich sogar auf ein näheres, freundschaftliches Verhältniss, wie es nur unter Gleichgestellten denkbar ist, schliessen, wenn nicht die ganze übrige Fassung doch den Ton des Clienten gegen einen

hohen Maecen anschlüge: *The love I dedicate to your lordship is without end,* beginnt Shakspere und nimmt damit ohne Zweifel *love* in dem weiteren Sinne, den das Wort zu seiner Zeit neben den Bedeutungen »Liebe« und »Freundschaft« auch hatte: Loyalität oder innige Anhänglichkeit, wie die des Niedriggestellten zu dem Höhergestellten, des Unterthanen zu seinem Herrn u. s. w. Ein zärtlicheres Verhältniss zwischen Southampton und Shakspere müsste also erst nach der Erscheinung der *Lucrece* im Jahre 1594 angeknüpft sein, und der ganze Freundschafts- und Liebesroman, der sich mit allen seinen Wechselfällen aus den Sonetten herauslesen lässt, müsste bis zu den im 144. Sonette (gedruckt 1599 im *Passionate Pilgrim*) angedeuteten misslichen Wirren in den nächstfolgenden Jahren durchgespielt sein — wenn nur zu dem Zwecke Graf Southampton in London dauernd anwesend gewesen wäre! Aber wenn es allerdings auch nur als sehr wahrscheinlich, nicht als historisch feststehend ermittelt ist, dass er im Jahre 1596 seinen Freund den Grafen Essex auf der Expedition nach Cadix begleitet hatte, so ist dafür ganz sicher, dass er im folgenden Jahre 1597 an dessen Expedition nach den Azorischen Inseln Theil genommen. Er commandirte selbst ein Schiff dabei, zeichnete sich im Seekriege gegen die Spanier aus und wurde wegen seiner bewiesenen Tapferkeit an Ort und Stelle von Essex zum Ritter geschlagen. Bei der Rückkehr nach England nahmen ihn dann seine eigenen Angelegenheiten, politische wie häusliche, so stark in Anspruch, dass er schwerlich viel Zeit für unsern Dichter übrig hatte. Seine enge Verbindung mit Essex schuf ihm eine Parteistellung, die er auch im Parlamente energisch zu vertreten hatte, und seine lange heimlich gepflegte Liebe zu der schönen Elisabeth Varnon, einer Verwandten des Essex, führte zu einer heimlichen Vermählung, welche ihm die Ungnade der Königin zuzog. Dass er dann später, im Sommer 1599, den Grafen Essex nach Irland begleitete, für eine Zeit lang wenigstens mit in dessen Sturz verwickelt wurde und, wieder freigegeben, gegen Ende des Jahres 1599 sich vom Hofe fern hielt, das gehört kaum noch hierher, da diese Ereignisse jedenfalls in die Periode nach

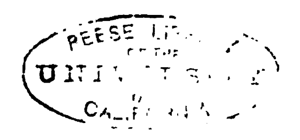
Abfassung der Sonette fallen. Wenn aus derselben Zeit, vom Ende des Jahres 1599, in den Sidney Papers sich ein Brief von Rowland Whyte an Sir Robert Sidney findet, worin es heisst: *My Lord Southampton and Lord Rutland come not to the court. They pass away their time in London merely in going to plays every day* — so verräth uns diese Notiz nur, wie Southampton die unfreiwillige Musse, welche die kritischen Verhältnisse ihm damals aufdrangen, in einer seiner angeborenen Neigung entsprechenden Weise, im eifrigen Besuche der Londoner Theater — vielleicht um allen politischen Verdacht, der sich auf ihn richtete, von seiner Person abzulenken — hinzubringen wusste. Als ein eifriger Beschützer und feiner Kenner des damaligen Bühnenwesens, war er vor Allem berufen, die Dramen Shakspere's, der eben dem Gipfelpunkte seines Ruhmes nahte, in ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Zuschauer zu würdigen und deren Verfasser nach seinem vollen Verdienst zu schätzen und auszuzeichnen. Einen Beweis solcher Auszeichnung musste schon in und vor dem Jahre 1594 Shakspere von dem Grafen empfangen haben, wie aus der Dedication zur *Lucrece* hervorgeht, schwerlich aber schon in und vor dem Jahre 1593, da die Dedication zu *Venus and Adonis* gewiss eine Andeutung auf solche Gunstbezeugungen nicht unterdrückt haben würde, wenn sie vorgelegen hätten. Eher wäre anzunehmen, dass die Widmung von *Venus and Adonis* erst jenes persönliche Band verständnissinniger Gönnerschaft einerseits, dankbarer Verehrung andererseits zwischen Southampton und Shakspere geknüpft habe, das immerhin bestanden haben mag, obwohl die Zeitgenossen Nichts davon erwähnen. Der Erste, der überhaupt davon spricht, ist Rowe in seinem *Some Account of the life of Mr. William Shakespeare (1709):* „*He had the honour to meet with many great and uncommon marks of favour and friendship from the Earl of Southampton, famous in the histories of that time for his friendship to the unfortunate Earl of Essex. It was to that noble lord that he dedicated his poem of Venus and Adonis.*“ Die *Lucrece* oder doch deren Widmung scheint Rowe im Jahre 1709 noch nicht gekannt zu haben, so wenig wie

eingestandenermassen[1]) die Sonette, auf welche also in jener Zeit noch Niemand als auf Belegstücke zu der Freundschaft zwischen dem Dichter und dem Grafen geachtet und verwiesen haben muss. Rowe fährt dann fort: *There is one instance so singular in the magnificence of this patron of Shakespeare's that if I had not been assured that the story was handed down by Sir William D'Avenant, who was probably very well acquainted with his affairs, I should not have ventured to have inserted, that my Lord Southampton at one time gave him a thousand pounds, to enable him to go through with a purchase which he had heard he had a mind to.* — Diese Anekdote beruht also auf dem sehr unzuverlässigen Zeugniss des Sir William D'Avenant, geboren 1605 in Oxford, des Sohnes eines Gastwirths, bei dem Shakspere auf seinen Reisen zwischen London und Stratford oft logirt haben soll, weshalb ein von Sir William später selbst wohlgefällig weiter verbreitetes Gerücht den baronisirten Gastwirthssohn gar zu einem illegitimen Sohne Shakspere's machte. Die Höhe der erwähnten Summe von tausend Pfund Sterling mag Sir William in seiner grossprahlerischen Weise übertrieben haben; aber auch nach dieser Darstellung bleibt die Stellung Southampton's zu unserm Dichter immer die eines grossmüthigen Gönners, der seinem Schützling eine Summe Geldes zukommen lässt, als er, nicht etwa von ihm selbst, sondern anderweitig über ihn hört, derselbe beabsichtige einen bedeutenden Ankauf. Hätte die Verbindung zwischen Southampton und Shakspere einen innigeren Charakter getragen, auch nur annähernd an die Seelenfreundschaft, welche die Sonette andeuten, gewiss würde D'Avenant, der sich ja gern für Shakspere's Sohn halten liess und der nach Rowe's Mei-

---

[1]) Am Schlusse seiner Vorrede (1709) sagt Rowe: *There is a Book of Poems, publish'd in 1640, under the Name of Mr. William Shakespeare, but as I have but very lately seen it without an opportunity of making any judgment upon it, I won't pretend to determine whether it be his or no.* — Rowe, der Herausgeber der Dramen Shakspere's und sein erster Biograph wusste also Nichts von Thorpe's Ausgabe der Sonnets, sondern hatte eben erst durch Zufall Kenntniss genommen von der zweiten unvollständigen, ganz anders geordneten Ausgabe der Sonette (1640) ohne zu wissen, ob sie wirklich von Shakspere herrühren oder nicht!

nung »mit Shakspere's Angelegenheiten wahrscheinlich sehr wohl bekannt war,« nicht unterlassen haben, in ganz anderer Weise die vornehmen Connexionen seines muthmasslichen Vaters zu betonen. Sollte doch auch später der Herzog von Buckingham in D'Avenant's Besitze einen Brief gesehen haben, den König Jacob I. bei irgend einem Anlass in huldvollster Weise an Shakspere gerichtet habe, wie Lintot in seiner Ausgabe der Poems (1710) berichtet. — D'Avenant starb übrigens im Jahre 1668 und Rowe wurde im Jahre 1673 geboren, so dass die Kette der Tradition zwischen beiden eine ziemlich unsichere, schwer zu verfolgende scheint. — Weitere Zeugnisse liegen nicht vor, seitdem der interessante Brief, in welchem H. S. (d. h. Henry Southampton) seinen *„especial friend“* Shakspere dem Wohlwollen des Lordkanzlers empfahl, sich als ein Erzeugniss derselben erfinderischen Speculation und derselben geschickten Hand offenbart hat, der wir die wichtigsten Bereicherungen einer Shakspere'schen Biographie und die berühmten Emendationen des sogenannten alten Correctors in der sogenannten *Perkins-folio* zu verdanken haben, oder vielmehr zu verdanken hatten. — In den *Commendatory Verses,* welche die Herausgeber der Shakspere'schen Werke, von den Editoren der ersten Folioausgabe an, gern als Appendix ihren Ausgaben beifügen, aus des Dichters eigener Zeit und der nächsten Folgezeit stammend, finden sich zwar häufige Anspielungen auf die Gunst, welche die Königin Elisabeth und ihr Nachfolger König Jacob I. unserm Shakspere erwiesen, aber eine Hindeutung auf den Grafen Southampton als speziellen Gönner und Freund unsers Dichters hat sich in diesen Gedichten nicht nachweisen lassen; und doch wäre sie bei dem hohen Ansehen, in welchem Southampton als Beschützer der schönen Künste stand, gewiss zu vollständiger Ehrenkrönung Shakspere's miteingeflochten worden, z. B. von Ben Jonson in seinem Gedichte auf Shakspere, wenn den Zeitgenossen unser Dichter in dem Lichte eines Freundes und intimen Schützlings des gefeierten Grafen jemals erschienen wäre. — Ebenso wenig wird in den gleichfalls sehr zahlreichen Gedichten, die das Leben und den Tod Southampton's feiern und zum Theil mit eingehender Ausführlichkeit alle seine grossen und



edlen Eigenschaften preisen, seiner Begünstigung Shakspere's ausdrücklich oder auch nur andeutend gedacht.

Bisher, lieber Freund, haben wir gesehen, was Shakspere's Zeitgenossen in seinen Sonetten nicht gefunden haben. Es wird Zeit, dass wir uns zur Betrachtung dessen wenden, was sie darin fanden. Das grösste Gewicht ist dabei auf den oben citirten Ausspruch von Francis Meres zu legen, nicht nur als die früheste Stimme, welche überhaupt darüber laut wird, sondern auch als das competente Urtheil eines Mannes, der mitten in dem literarischen Treiben seiner Zeit stehend, die damals nur handschriftlich unter des Dichters vertrauten Freunden circulirenden Sonette so gut kannte wie dessen gedruckte Gedichte; als das competente Urtheil eines Mannes, der vielleicht selbst zu diesen vertrauten Freunden gehörte. Jedenfalls giebt Meres' Ausspruch uns die Auffassung wieder, welche von diesen Gedichten in denjenigen Kreisen, für welche sie der Dichter bestimmt hatte, die herrschende war. Da ist es nun bezeichnend, das er kein andres Epitheton für sie hat, als „*sugred sonnets*", d. h. »süsse, liebliche Sonette«, Gedichte also, welche ebenso wie *Venus and Adonis* und *Lucrece* durch den Wohllaut des Verses, durch den Zauber der Diction bei dem Leser oder Hörer sich einschmeicheln und so ihren Verfasser dem elegantesten Römischen Erotiker, dem Ovid, an die Seite stellen. Gewiss aber hätte Meres ein andres Epitheton für diese Sonette gebraucht, überhaupt sie in einer andern Verbindung genannt, sie anders charakterisirt, wenn die *private friends* des Dichters sie so aufgefasst hätten, wie manche modernen Kritiker: als halbverhüllte Bekenntnisse eines in dem wildesten Conflicte der Leidenschaft zwischen Liebe und Freundschaft haltlos und rathlos hin und her geworfenen Gemüthes. Und wenn selbst die *private friends* etwa diesen darin verborgenen Sinn nicht geahnt haben sollten, für wen hätte Shakspere denn diese Sonette überhaupt geschrieben, für wen sie in handschriftliche Circulation gesetzt? Zwar hält Brown, vielleicht um diesem Einwurf zu begegnen, es für wahrscheinlich, dass Meres nur von den ersten 26

Sonetten rede, oder nach Brown's Auffassung (vergl. oben S. 4) von dem *First Poem.* Aber einerseits scheint es kaum glaublich, dass Meres einen verhältnissmässig, auch in poetischer Beziehung, unbedeutenderen Bruchtheil der ganzen Sammlung so rühmend hätte hervorheben und, mit den beiden, gedruckt vorliegenden grösseren epischen Gedichten zusammengestellt, als Beweise der Ovidischen Kunst Shakspere's des »Honigzüngigen» anpreisen sollen; anderseits veröffentlicht, ein Jahr nach dem Erscheinen des Meres'schen Buches, der *Passionate Pilgrim* aus der handschriftlich circulirenden Sonettensammlung gerade zwei Sonette, die nicht am Anfang, sondern am Ende derselben stehen und auch, ihrem Inhalte nach, an das Ende des von Brown darauf begründeten Liebes- und Freundschaftsromans zu setzen sind (Sonett 138 und 144). — Es scheint mir überhaupt eine weder durch äussere noch durch innere Gründe gestützte Hypothese, dass sich Shakspere's Sonettendichtung durch eine lange Reihe von Jahren hingezogen haben müsse. Eine solche fortgesetzte, anhaltende Beschäftigung mit einem Genre von Poesie, das seiner Lebensarbeit, dem Drama, gegenüber immer ein höchst untergeordnetes bleibt, würde sich schwerlich mit der offenbaren Sorglosigkeit vereinigen lassen, mit welcher Shakspere diese Gedichte, wie ephemere Erscheinungen, ihrem Schicksal und dem Zufall überliess, ohne sich weiter um sie zu kümmern, ohne, so viel wir wenigstens sehen können, je an deren Veröffentlichung zu denken oder, da eine solche viel später durch Thomas Thorpe doch erfolgte, sich daran irgend, fördernd oder hindernd, zu betheiligen. Man wende nicht ein, dass ja dieselbe Sorglosigkeit Shakspere's Verhalten auch seinen Dramen gegenüber bezeichnete. Die Dramen wurden in jener Zeit kaum als literarische Erzeugnisse, als den Bedingungen literarischer Veröffentlichung unterworfen, betrachtet; sie gehörten dem Theater an, und ihre Existenz schien hinlänglich durch ihre Aufführung auf der Bühne, durch ihre handschriftliche Aufbewahrung in der Theaterbibliothek gesichert. Ihre Veröffentlichung hing durchaus vom Zufall ab und wurde, wenn sie geschah, in einer Weise betrieben, welche deutlich genug an den Tag legte, wie wenig man daran dachte, durch den Druck einem solchen, auf

der Bühne vielleicht hochgefeierten Werke einen entsprechenden würdigen Platz in der Literatur anzuweisen. Wir brauchen nur die Drucke der Shakspere'schen Dramen, die bei Lebzeiten des Dichters feilgeboten wurden, mit den Drucken seiner epischen Gedichte zu vergleichen, um den ungeheuren Abstand zwischen Beiden in Bezug auf Correctheit und typographische Ausstattung überhaupt wahrzunehmen. Für die Herausgabe von *Venus and Adonis* und *Lucrece* trug Shakspere selbst Sorge und stellte die von ihm publicirten beiden Bücher ausdrücklich in den Schutz seines Gönners Southampton; denn er konnte sich nicht darüber täuschen, dass nach dem damaligen ästhetischen Urtheil nur diese Gedichte, nicht die einem andern Gebiete angehörenden Dramen, ihm seine Stelle in der eigentlichen schöngeistigen Literatur als einem Ebenbürtigen unter den andern Dichtern des Elisabethschen Zeitalters anweisen würden. Wie verbreitet diese Auffassung war, möge statt aller andern Nachweisungen nur ein betreffender Passus aus dem Drama *The Return from Parnassus* darthun. In diesem Drama, nach Collier's Vermuthung um 1602 verfasst, obwohl erst 1606 gedruckt, wird eine Reihe hervorragender zeitgenössischer Dichter charakterisirt, u. A. auch Shakspere, dessen Dramen damals unbestritten die Englische Bühne beherrschten. Aber nicht von seinen Dramen redet der anonyme Verfasser des *Return from Parnassus*, sondern nur von *Venus and Adonis* und von *Lucrece*, und, indem er die Dramen gänzlich ignorirt, rügt er, dass es Shakspere nicht gefalle, die Literatur mit andern ernsteren, von eitlem Liebesschmachten freien Dichtungen zu bereichern. Er sagt nämlich:

Who loves Adonis' love or Lucrece' rape,
His sweeter verse contains heart-robbing life,
Could but a graver subject him content,
Without love's foolish, lazy languishment.

Shakspere aber scheint dieser Mahnung kein Gehör geschenkt zu haben; er hatte längst der Englischen Literatur seinen Tribut abgetragen, indem er *Venus and Adonis* und *Lucrece* herausgab, und dachte schwerlich im Jahre 1602 daran, durch den Druck der Sonette, deren Abfassung damals fast ein Jahrzehnt hinter ihm liegen

mochte, den ihm unter den lyrisch-epischen seines Landes bereitwillig eingeräumten Platz noch fester zu begründen. Waren doch diese Erzeugnisse einer früheren Zeit von vorn herein lediglich zur handschriftlichen Verbreitung unter seinen intimen Freunden bestimmt gewesen, waren sie doch vielleicht aus einer Anregung von Seiten dieser Freunde oder im Wetteifer mit ihren ähnlichen Versuchen auf dem engbeschlossenen Gebiete dieser Dichtungsform entstanden. Denn, so engbeschlossen wie die Form des Sonetts, war auch der Stoff, auf den die Convenienz der Englischen Poetik das Sonett beschränkte, seitdem zuerst Surrey und Wyatt diese Blüthe höfischer und modischer Kunstpoesie aus Italien nach England verpflanzt hatten. Es war das Thema feiner Galanterie, sinnreich in allen denkbaren Modulationen variirt, das darin abgehandelt werden durfte. Der Dichter selbst identificirte sich ohne Weiteres mit dem bald glücklich, bald unglücklich Liebenden und hatte in seinen Gedichten die ganze Scala der Empfindungen eines solchen Liebenden, schüchterne Werbung, zuversichtliche Annäherung, Eifersucht, Trotz, Verzagen, Verzweiflung u. s. w. durchzumachen, einer Dame gegenüber, die unter fingirtem Namen freilich erschien, die aber doch in manchen Fällen von den Zeitgenossen leicht auf irgend eine bekannte hervorragende Persönlichkeit gedeutet wurde und auch nach der Absicht des Dichters so gedeutet werden sollte. Wenn indess in solchen Fällen der Gegenstand dieser dichterischen Liebeshuldigungen auch ein wirkliches Wesen war, oder dafür galt, so wurde doch alles Uebrige das Verhältniss des Anbeters zu der Angebeteten Betreffende mit Fug und Recht als poetische Zuthat, als Fiction betrachtet; und es erregte so wenig Anstoss, wie es für baaren Ernst genommen wurde, wenn z. B. Graf Surrey, Sir Philip Sydney, Spenser und andre, die als glückliche Gatten, ehrbare Familienväter in der Wirklichkeit dastanden, in der Poesie als schmachtende Anbeter einer fremden, vielleicht ebenfalls vermählten Dame auftraten. Die bezeichnete Convenienz des Sonettenstiles brachte es einmal so mit sich. Man las in den eleganteren, vornehmen Kreisen diese kleinen Gedichte, nicht um daraus die wirklichen Herzensangelegenheiten des Dichters kennen zu lernen, sondern um sich an

der Anmuth und der Kunst zu freuen, mit welcher in den wohllautendsten Versen ein ganzes Kaleidoskop der Liebe vor dem Auge des Betrachters hingestellt wurde. Bezeichnend für diese Art von literarischer Feinschmeckerei, gleichsam einer nicht für den grossen Haufen bestimmten Delicatesse ist es denn auch, dass gerade die namhaftesten dieser Englischen Sonette Jahre lang nur handschriftlich in vertrauten Kreisen verbreitet wurden und oft erst viel später, oft erst nach dem Tode der Verfasser ihren Weg in die Presse fanden und dem grösseren Publicum zugänglich gemacht wurden. So mögen auch in den Londoner Kreisen, in denen Shakspere verkehrte, als er sich zu Anfang des letzten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts bereits einen Namen und eine Stellung zu machen begann, unter andern Sammlungen der Art auch die Sonette von Samuel Daniel handschriftlich circulirt haben, ehe sie unter dem Namen *Delia* im Jahre 1692 im Druck erschienen. Denn dass gerade diese Poesien Daniel's das Vorbild gewesen sind, nicht nur in der äussern Structur des Sonettes, sondern auch in der innern Structur: im Gedankengang, in der Sprache und in der Anwendung von Metaphern und Antithesen, in der epigrammatischen Zuspitzung der Schlussverse endlich, ist schon von früheren Kritikern u. A. von Malone und Drake mit Recht bemerkt worden und auf einige dieser Aehnlichkeiten werden wir bei der Analyse der Shakspere'schen Sonette zurückkommen können. Das tiefere Pathos selbst der fingirten Leidenschaft, das bei Shakspere so oft aus all den conventionellen Spitzfindigkeiten des Sonettenstils hervorbricht, so dass wir bisweilen den wirklichen Schmerzensschrei eines verwundeten Herzens zu vernehmen glauben, das konnte freilich unser Dichter seinem Vorbilde nicht entlehnen; das verdankte er jener mit unvergleichlichem psychologischem Scharfblick gepaarten schöpferischen Gestaltungskraft, welche ihn ja auch zum wahren Herzenskündiger seiner dramatischen Figuren gemacht und ebenso seine Sonette weit über ihre eigentliche beschränkte Sphäre eines Spieles mit Worten und Empfindnngen emporgehoben hat. Aber auch in anderer Beziehung ist Shakspere über sein Vorbild hinausgegangen: in der Wahl des Gegenstandes, dem er seine sonettischen Huldigungen

darbringt. Die englischen Kritiker verweisen dabei, um zu zeigen, wie der Preis und die Feier jugendlicher männlicher Schönheit in Shakspere's Zeit nichts Unerhörtes war, auf die zahlreichen Nachahmungen der zweiten Virgilischen Ekloge, und in der That rechtfertigt u. A. mit diesem klassischen Beispiel Richard Barnefield seinen *Affectionate Shepherd,* einen Sonettenkranz, in welchem die Schönheit des jungen Ganymedes in leidenschaftlichster Weise gefeiert und dessen Sprödigkeit beklagt wird. Wie wenig Arges der Dichter selbst sich bei dieser poetischen Fiction dachte, zeigt die Widmung dieser Gedichtsammlung — *this simple toy of my soul's duty* nennt Barnefield sie naiv und charakteristisch für dieses ganze Genre — an eine Dame.

Dieser Alexis der zweiten Ekloge des Virgil scheint nun unserm Dichter weniger vorgeschwebt zu haben, denn seine Sonette klagen nicht, wie die von Barnefield, um die Sprödigkeit des Jünglings gegen den Sänger und flehen nicht um Erhörung für dessen eigne Liebeswerbung; sie behandeln dieses Thema vielmehr in einer allgemeineren Anwendung. Mochte nun Shakspere sein Gedicht *Venus and Adonis* schon in seiner Stratforder Jugendzeit entworfen und es später in London vollendet haben, oder mochte erst die Anregung der Londoner Kreise und sein Wunsch, in ihnen sich als Dichter hervorzuthun, ihm diesen Stoff in die Hand gegeben haben, jedenfalls konnte in dem Anfang der neunziger Jahre ihm der Gedanke nahe liegen, dem in *Venus and Adonis* dargebotenen Thema auch einmal eine lyrische Seite der Behandlung abzugewinnen. So mögen die vier Sonette des *Passionate Pilgrim* (4. 6. 9. und 11.), welche sich auf den Mythus von Adonis beziehen, ein Versuch unsers Dichters sein, der dem grössern epischen Gedichte voranging und den er fallen liess, als er dieses schrieb. Aber dasselbe Thema, losgelöst von dem Thatsächlichen persönlicher Beziehungen zwischen der Liebesgöttin und dem spröden jungen Jäger, erschien unserm Dichter vielleicht weiterer Variationen fähig, wenigstens in einzelnen Partien. Schon Boaden in dem oben cirtirten Buche hatte auf diese Aehnlichkeit aufmerksam gemacht; nur ging er zu weit, wenn er meinte, dass die ersten 19 Sonette der Thorpe'schen Sammlung übrig

geblieben seien von einem Versuche des Dichters, den Mythus von Adonis in Sonettenform zu behandeln. Dazu ist der Stoff doch zu abstract, ohne alle Beziehung auf die mythischen Personen, in diesen Sonetten erfasst. Aber allerdings den Inhalt einzelner Strophen des epischen Gedichtes hat Shakspere in Sonettenform variirt, so namentlich den Inhalt einzelner Strophen aus der Werbung der Göttin um den Jüngling, die hier citirt werden müssen, weil nicht nur dieselben Gedanken, sondern zum Theil dieselben Metaphern und Gleichnisse in der sonettischen Fassung wiederkehren. Ich anticipire mithin in diesen Citaten nur was sonst in der nachfolgenden Analyse der Sonette ausgeführt werden sollte.

Is thine own heart to thine own face affected?
Can thy right hand seize love upon thy left?
Then woo thyself, be of thyself rejected,
Steal thine own freedom, and complain on theft.
Narcissus, so, himself himself forsock,
And died to kiss his shadow in the brook.

Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste. fresh beauty for the use;
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse:
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty;
Thou wast begot. — to get it is thy duty.

Upon the earth's increase why shouldst thou feed,
Unless the earth with thy increase be fed?
By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live, when thou thyself art dead:
And so, in spite of death, thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive.

An einer andern Stelle dient der in den Sonetten so vielfach wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit der Schönheit der Göttin Venus als Argument ihrer Werbung um Adonis:

And not the least of all these maladies
But in one minute's fight brings beauty under:
Both favour, savour, hue, and qualities
Whereat the impartial gazer late did wonder,
Are on the sudden, wasted, thaw'd and done,
As mountain snow melts with the midday sun.

Therefore, despite of fruitless chastity,
Love-lacking vestals, and self-loving nuns
That on the earth would breed a scarcity,
And barren dearth of doughters und of sons,
Be prodigal: the lamp that burns by night
Dries up his oil to lend the world his light.

What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity
Which by the rights of time thou needs must have,
If thou destroy them not in dark obscurity?
If so, the world will hold thee in disdain,
Sith in thy pride so fair a hope is slain.

So in thyself thyself art made away,
A mischief worse than civil home-bred strife,
Or theirs whose desperate hands themselves do slay,
Or butcher-sire that reaves his son of life.
Foul-cankering rust the hidden treasure frets,
But gold that's put to use more gold begets.

Derselbe Gedanke liegt in *Romeo and Juliet,* das Shakspere vielleicht um dieselbe Zeit dichtete, den Klagen Romeo's über die Sprödigkeit seiner ersten Geliebten, der Rosaline, zu Grunde, und zwar theilweise in denselben Ausdrücken.

Den leitenden Gedanken für eine andere Reihe von Sonetten lieh ihm ein anderes Jugenddrama: *Two Gentlemen of Verona.* Die Freundschaft Valentin's für den treulosen Proteus besteht sogar die Probe einer klaren Erkenntniss der Unwürdigkeit dieses Freun-

des und geht so weit, dass Valentin sich bereit erklärt, seine eigne Geliebte, die Silvia, dem Proteus, die sie ihm abspenstig machen wollte, freiwillig abzutreten. Solche Opferwilligkeit und solche Resignation mochten selbst in ihrer Uebertreibung dem Dichter als Ideal schön und zu einer poetischen Behandlung geeignet erscheinen, ohne dass wir deshalb nun ohne Weiteres auch annehmen dürfen, Shakspere selbst sei in der Wirklichkeit geneigt und veranlasst gewesen, Valentin's Verfahren nachzuahmen, edelmüthig seiner eigenen Geliebten zu Gunsten des Grafen Southampton oder des Grafen Pembroke zu entsagen, und diesen Entschluss heroischer Selbstverläugnung der Welt in einer Reihe von Sonetten kundzuthun.

In obigen Betrachtungen haben Sie, lieber Freund, die unvermeidlichen Prolegomena, die uns zu einer Analyse der Sonette den Weg bahnen und den festen Standpunkt anweisen mussten und zwar zunächst zu einer Erwägung der Reihenfolge, in welcher diese Gedichte uns überliefert sind. Ueber die logische Nothwendigkeit oder über die Zufälligkeit dieser traditionellen Anordnung gehen die Ansichten bekanntlich sehr weit auseinander. Brown z. B. hat für erstere Entscheidung sich erklärt und musste sich dafür erklären, schon weil seine Eintheilung der ganzen Sammlung in sechs einzelne Gedichte lediglich auf der Annahme beruht, dass der Dichter sie in diesem Zusammenhange und in dieser Reihenfolge geschrieben habe. Sie, lieber Freund, haben in Ihrer Uebersetzung aus ästhetischen Gründen dieses traditionelle Arrangement verworfen und sich bei Ihrer Gruppirung der Sonette von den subjectiven Eindrücken leiten lassen, welche die einzelnen Gedichte auf Sie gemacht oder auf Ihre Leser machen sollten. Wenn ich nun in meiner Analyse zu der Reihenfolge der ältesten Ausgabe zurückkehre, so geschieht das natürlich nicht zu Gunsten der Hypothese Brown's, deren Grundlosigkeit mir evident ist, sondern weil diese Reihenfolge einmal die hergebrachte ist, und dann auch, weil mir allerdings ziemlich wahrscheinlich ist, dass Mr. W. H. nicht erst die einzelnen zertreuten Sonette gesammelt, sondern eine vielleicht schon lange

circulirende Handschrift, — nicht gerade die ursprüngliche des Dichters, sondern eine Abschrift, welche die vorliegenden Sonette in dieser Ordnung und mit dieser Numeration enthielt, — dem Verleger Thorpe eingehändigt habe. Dass damit diese Anordnung nicht als eine vom Dichter selbst getroffene oder von ihm approbirte hingestellt werden soll, liegt auf der flachen Hand; denn Shakspere hatte, als Thorpe im Jahre 1609 sich zur Herausgabe der Gedichte entschloss, wohl längst aufgehört sich um das Schicksal seiner Sonette zu kümmern — falls er sich jemals darum gekümmert hat — und erfuhr in seiner ländlichen Zurückgezogenheit in dem kleinen Stratford vielleicht erst spät von einer Veröffentlichung, an der er für seine Person jedenfalls unbetheiligt geblieben ist. Gewiss hätte Thorpe seine eignen vielbesprochenen Widmungsworte gern sich selber und den Lesern erspart, wenn er statt deren ein Vorwort oder eine Widmung von der Hand des Dichters hätte darbieten können.

Brown ertheilt, wie wir sahen, den Sonetten 1—26, die er als *First Poem* bezeichnet, die Ueberschrift: *To his friend, persuading him to marry.* Schon diese Ueberschrift, abgesehen davon, dass sie auf die letzten Sonette dieses vermeintlichen Cyclus keinerlei Anwendung findet, ist geeignet dem Leser ein falsches Bild von dem Inhalt und von der Widmung dieser Gedichte zu geben: als ob unserm Shakspere irgendwie dabei der spezielle und praktische Zweck habe vorschweben können, irgend einen Freund zur Eingehung einer Ehe zu veranlassen. Einen Freund zu seiner Verheirathung zu überreden, konnten mancherlei Gründe geltend gemacht werden: die Rücksicht auf das eigne, geistige und materielle Wohl in der Gründung eines häuslichen Herdes oder in der geachteten Stellung eines Gatten und Vaters; der wünschenswerthe Besitz eines bestimmten, durch Schönheit, Geist, Abstammung oder Reichthum hervorragenden weiblichen Wesens, das der Dichter in dieser Absicht in den verlockendsten Farben schildern konnte; endlich, wenn der Freund etwa Graf Southampton oder Graf Pembroke gewesen wäre, eine Hinweisung auf das *Noblesse oblige*, auf die Verpflichtung, ein altadliges Geschlecht nicht aussterben zu lassen, sondern in seinem überkommenen Glanze fortzuführen. — Von allen diesen und ähnlichen Be-

weggründen, mit denen ein wirklicher Freund, ein Mensch von Fleisch und Blut zu einer Heirath überredet werden konnte, finden wir in allen diesen Sonetten keinen einzigen auch nur angedeutet, und statt ihrer aller nur das eine, bis zum Ueberdruss erörterte Argument: Du bist schön und musst deshalb für die Erhaltung deiner Schönheit durch Fortpflanzung Sorge tragen — ein Argument, welches im Fabellande von der liebeskranken Venus dem spröden Adonis an's Herz gelegt, allerdings seine Berechtigung fände, das aber nimmermehr in gegebenen Lebensverhältnissen von einem vernunftbegabten Manne, wie wir uns Shakspere doch zu denken haben, ernstlich vorgebracht sein kann, um einen, hoffentlich doch auch vernunftbegabten, andern Mann, seinen Freund, zum Heirathen zu überreden. Wir werden daher Brown's Ueberschrift: *To his friend persuading him to marry* streichen und die darunter begriffenen 26 Sonette einer weiteren Unterabtheilung unterwerfen müssen.

Sonett 1—12. sind lauter Variationen über das in den citirten Strophen aus *Venus and Adonis* behandelte Thema. Von dem Freunde erfahren wir Nichts weiter, als dass er schön sei. Auch von den Beziehungen zwischen dem Dichter und dem Freunde wird uns keine Andeutung gegeben, man müsste denn in dem Schlusscouplet des 10. Sonettes das Flickwort *for love of me* für eine solche gelten lassen, das, an dieser Stelle vereinzelt dastehend, ganz offenbar lediglich der antithetische Sonettenstil herbeigeführt hat:

Make thee another self, for love of me,
That beauty still may live in thine or thee.

Von diesen zwölf ersten Sonetten bilden die meisten übrigens jedes für sich ein vollständig in sich abgerundetes Ganze, so dass sie, unbeschadet des Verständnisses, ihren Platz in der Reihenfolge sehr wohl untereinander vertauschen könnten; nur Sonett 6. schliesst sich im innern Zusammenhange an Sonett 5. an, und ebenso fügen sich Sonett 9—11. an einander.

Sonett 13. Dasselbe Thema, nur dass hier eine Beziehung auf den Dichter hinzutritt, wenn auch vorläufig nur in der zärtlichen Anrede zum Anfang und zum Schluss: *love* und *dear my love.* —

Diese und ähnliche wiederkehrende Bezeichnungen müssen übrigens nicht in dem gewichtigen Sinne, den das Wort zu unserer Zeit hat, genommen werden, sondern in dem conventionellen Sinne der Shakspere'schen Periode, also = Freund. Dennoch wird, und oft von denselben Commentatoren, welche an zahlreichen Beispielen diesen Shakspere'schen Sprachgebrauch nachgewiesen haben, in der Anwendung des Wortes *love* oder *lover* ein tieferer Sinn, ein leidenschaftlicherer Ausdruck gesucht, als Shakspere selbst in diese fingirten Verhältnisse hineinlegen wollte.

Sonett 14. Dasselbe Thema. Die Beziehung auf den Dichter tritt etwas deutlicher hervor, insofern er, wie ein Astrolog aus den Sternen, so aus den Augen des Freundes die Wahrheit liest, die in diesem Sonett wie in den vorhergehenden dem Freunde eingeschärft werden sollte: die Wahrheit nämlich sein Geschlecht fortzupflanzen.

Sonett 15—17. Demselben Thema, das Shakspere in den bisherigen Variationen für erschöpft halten mochte, wird eine neue Seite abgewonnen, indem der Verewigung des Freundes durch Fortpflanzung eine zweite Art von Verewigung durch die Verse des Dichters beigesellt wird. Diese zweite wird als eine schwächere, untergeordnete hingestellt: *my barren rhyme* sagt der Dichter, und eben so bescheiden spricht er im Sonett 17. Man würde dem Gedichte, das die Schönheit des Freundes mehr verhüllte, als aufwiese, in der Folgezeit nicht glauben, wenn nicht ein noch lebender Erbe dieser Schönheit die Wahrheit des Gedichts bezeugte.

Sonett 18—19. Von der „Verheirathung des Freundes", mit Brown zu reden, wird ganz abstrahirt. Die Verewigung wird ihm nunmehr allein durch den Dichter verheissen, der seine Verse, eben vorher noch als *my barren rhyme* bezeichnet, nunmehr im auffallenden Wechsel und im Gegensatz zu dieser Bescheidenheit hochtrabend genug *eternal lines* nennt. Wer nun überhaupt an eine ernste Absicht Shakspere's in seinen Sonetten glaubt, der muss natürlich auch das Schlusscouplet von Sonett 18.

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

und das Schlusscouplet von Sonett 19.

Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

für ernst gemeint halten und sich nur darüber wundern, dass Shakspere nicht besser für die Unsterblichkeit dieser Sonette durch einen von ihm selbst veranstalteten Druck, für die Unsterblichkeit des Freundes aber durch ein näheres Signalement desselben, falls eine Namensnennung unthunlich erschien, Sorge getragen hat. In der That aber wird Shakspere, dessen Sache Ruhmredigkeit im Leben sonst nicht gewesen sein muss und der die wirkliche Unsterblichkeit seiner Dramen kaum geahnt, geschweige denn auch nur mit leisem Worte prophezeit zu haben scheint, hier nur denselben herkömmlichen sonettischen Ton angeschlagen haben, den u. A. auch Daniel anschlug; wie ja auch Sie, lieber Freund, das in Ihrer kurzen Charakteristik der zeitgenössischen Sonettisten Englands hervorheben. Ich erlaube mir hier zwei Sonette Daniel's herzusetzen, sowohl zur Verdeutlichung dieses für die Beurtheilung der ganzen Sonettenpoesie so wesentlichen Punktes, wie auch namentlich zur Bestätigung einer früheren Bemerkung über die auffallende Familienähnlichkeit der Daniel'schen und der Shakspere'schen Sonette:

Be not displeas'd that these my papers should
Bewray unto the world how fair thou art,
Or that my wits have show'd the best they could.
(The chastest flame that ever warmed heart!)
Think not, sweet Delia, this shall be thy shame,
My muse should sound thy praise with mournful warble,
How many live the glory of whose name
Shall rest in ice when thine is grav'd in marble!
Thou mayst in after-ages live esteem'd,
Unburied in these lines, reserv'd in pureness;
These shall entomb those eyes that have redeem'd
Me from the vulgar, thee from all obscureness.
Although my careful accents never mov'd thee
Yet count it no disgrace that I have lov'd thee.

Delia, these eyes that so admire thine,
Have seen those walls which proud ambition rear'd
To chek the world; how they entomb'd have lien
Within themselves, and on them ploughs have ear'd;
Yet never found that barbarous hand attain'd
The spoil of fame deserv'd by virtuous men,
Whose glorious actions luckily had gain'd
The eternal annals of a happy pen.
And therefore grieve not if thy beauties die;
Though time do spoil thee of the fairest veil
That ever cover'd yet mortality
And must enstar the needle and the rail
  That grace which doth more than enwoman thee,
  Lives in my lines, and must eternal be.

Sonett 20. Ein Sonett, das ganz vereinzelt dasteht und weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem folgenden zusammenhängt. Der Schönheit des Freundes wird hier der Charakter einer weiblichen Schönheit beigelegt, und als Weib sollte der Freund zuerst geschaffen werden, bis die Natur aus Versehen einen Mann daraus machte. Ob der ritterliche Graf Southampton oder der eben so ritterliche Graf Pembroke sich durch diese Charakteristik sehr geschmeichelt hätte fühlen können, ja ob auch nur irgend ein bürgerlicher Freund in der Anrede *thou the master-mistress of my passion* sich vor den Augen der Welt sehr geehrt hätte dünken mögen, das ist wohl billig zu bezweifeln. Und nicht einmal die Unsterblichkeit wird ihm zum Lohne verheissen, wie in den frühern und in manchen spätern Gedichten.

Sonett 21. Ein reines Liebessonett, ohne nähere Beziehung auf den Freund. Der Dichter nimmt, im Gegensatze zu andern pomphaften Dichtern, für sein Gedicht lediglich den Vorzug der schlichten Wahrheit in Anspruch.

Sonett 22. Der Dichter verspürt den Unterschied des Alters nicht, so lange der Freund noch jung aussieht. Aus diesem Gedichte zuerst erfahren wir, dass ein Austausch der Herzen zwischen dem

Dichter und dem Freunde Statt gefunden hat, von dem in den früheren Sonetten jede Spur fehlte.

Sonett 23. Der Anfang dieses Sonetts liesse sich autobiographisch deuten: *As an unperfect actor on the stage, who with his fear is put besides his part,* wenn etwa anzunehmen wäre, dass Shakspere das niederschlagende Factum habe auf die Nachwelt bringen wollen, er sei auf der Bühne einmal in irgend einer Rolle stecken geblieben! In dem was drauf folgt freilich verlieren wir diese schauspielerischen Reminiscenzen sogleich aus den Augen, und es bleibt nur der Dichter übrig, der seine Bücher, d. h. seine Gedichte, an seiner Statt zu dem Freunde von seinen Gefühlen sprechen lässt. — Uebrigens gilt von diesem Sonette, was sich von sehr vielen, ja von der Mehrheit sagen lässt: die nähere und deutlichere Beziehung auf den Freund tritt so sehr darin zurück, dass sie eben so wohl an eine Freundin gerichtet gedacht werden können.

Sonett 24. Das Auge des Dichters ist gleichsam der Maler, der das Bild des Freundes oder der Freundin malt. Dieser Vergleich wird, nach Art der Italienischen Concetti, spitzfindig durch das ganze Gedicht durchgeführt.

Sonett 25. Ein Sonett von ungleich tieferer Empfindung. Der Dichter freut sich, in Ermangelung weltlicher Ehren, die ihm versagt sind, seiner sichern und erwiderten Liebe. Der auch bei Daniel so stark betonte und in Shakspere's Sonetten so häufig wiederkehrende Gedanke von der Vergänglichkeit irdischer Hoheit, fürstlicher Gunst und ritterlichen Ruhms wird hier zuerst weiter ausgeführt.

Sonett 26. Dieses Gedicht, welches Brown für das sogenannte *L'Envoy* zu den vorhergehenden 25 Sonetten hält, ist allerdings ein Dedicationssonett an einen Höherstehenden, mit dem der Dichter jedoch in einem ganz andern, eben so anhänglichen, wie ehrfurchtsvollen Tone redet, in einem ganz andern als in den vermeintlichen Heirathsermahnungen. Dieses Gedicht, das ganz im Geist der prosaischen Widmung zur *Lucrece* gehalten ist, konnte sehr wohl wie diese an den Grafen Southampton gerichtet sein, was von den vorhergehenden anzunehmen, bei unserm Dichter einen hohen Grad von Frechheit voraussetzen hiesse.

Sonett 27—28. Mit diesen Sonetten beginnt Brown das zweite Capitel des Shakspere'schen Liebesromans (S. 27—55), dessen Ueberschrift lautet: *To his friend forgiving him for having robb'd him of his mistress.* In der That aber besteht der Inhalt dieser beiden ersten zusammengehörigen, durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichneten Sonette nur aus der zarten Sehnsuchtsklage um den fernen Freund, dessen Bild dem Dichter bei Tage und bei Nacht stets vor Augen schwebt.

Sonett 29. Wenn in den beiden vorigen Sonetten der Gedanke an den Freund den Dichter quält und niederdrückt, so verhält es sich hier, wie ja ein und dasselbe Thema dichterisch einer verschiedenen Behandlung fähig ist, gerade umgekehrt. Der Dichter, mit sich selbst und der Welt zerfallen, wird durch den Gedanken an des Freundes Liebe aufgerichtet und möchte sein Loos mit keinem der sonst vielfach von ihm Beneideten tauschen.

Sonett 30—31. Dasselbe Thema in anderer Variation. Der Dichter, alle seine früheren Leiden, Verluste und Irrungen traurig bedenkend, wird getröstet durch den Gedanken an den Freund, in welchem alle verstorbenen Freunde ihm wieder lebendig werden.— Wer diese Sonette wörtlich versteht, muss also annehmen, Shakspere habe in der That schon in jüngeren Jahren eine ganze Reihe von Freunden durch den Tod verloren und dieselben lange und bitter beweint, bis dann der neue Freund diese Thränen getrocknet.

Sonett 32. Ein Sonett, das in seiner Hindeutung auf andere Dichter an S. 21. erinnert, nur dass der Dichter hier bescheiden von seinen Gedichten spricht *(these poor rude lines),* welche sehr bald nach seinem Tode von jeder andern dichterischen Feder übertroffen sein würden, und dem Freunde dann, vielleicht nur zufällig und gelegentlich, wieder unter die Augen kommen möchten. — Wer nun aus diesen Gedichten die wahre Herzensmeinung unsers Dichters herauszulesen versucht, was Shakspere z. B. von dem Werth oder Unwerth seiner Sonette gehalten habe, der wird allerdings in einige Verlegenheit gerathen, wenn er hier dieselben Gedichte als *poor rude lines* bezeichnet findet, die in S. 18. noch *eternal lines* hiessen.

Welcher von beiden Aussagen soll man da, im Sinne des Dichters, Glauben beimessen?

Sonett 33—35. Zu dem Bilde des Freundes, das bisher, wo überhaupt von ihm die Rede war, nur in den unbestimmten Umrissen eines schönen Jünglings, ohne jede weitere Charakteristik, gehalten war, sind hier zuerst einige persönliche Züge hinzugefügt, wie sie der Dichter schaffen musste, um dem fingirten Verhältnisse eine neue Seite, ein neues Interesse abzugewinnen. Der Dichter hat sich nämlich in dem Freunde schmerzlich getäuscht gesehen. — Worin das Vergehen des Letztern bestand, wird uns im Allgemeinen angedeutet: *thy sensual fault* und *thy sins,* — aber so unheilbar das dem Dichter zugefügte Leid auch sein mag, die Reuethränen, die der schöne Sünder vergiesst, machen Alles wieder gut. — Wir müssen den autobiographischen Deutern anheimgeben, in solcher gewaltigen Wirkung dieser Reuethränen eine Reminiscenz aus dem Leben unsers Dichters zu suchen. Wir unsererseits vermögen darin nur die poetische Variation eines Incidenzpunctes in der letzten Scene der *Two Gentlemen of Verona* zu erkennen. (Vgl. oben, Seite 20—21.)

Sonett 36. Wenn in den drei vorhergehenden Sonetten der Freund der Sünder war, so ist es hier der Dichter, der, für den guten Ruf des Freundes besorgt, trotz des zwischen ihnen fortdauernden Seelenbündnisses, ihn vor der Welt meiden will. Er sagt: *I may not ever more acknowledge thee, lest my bewailed guilt should do thee shame.* — Solche und ähnliche Widersprüche lösen sich leicht aus unserm Gesichtspuncte, dem diese Sonette als poetische Fictionen erscheinen; aus jedem andern betrachtet, lassen sie unsern, das Leben praktisch erfassenden und beherrschenden, Dichter als einen durchaus charakterlosen, haltlosen Schwächling erscheinen.

Sonett 37. Das Bild des Freundes wird mit neuen Zügen ausgestattet. — Von seinen Sünden ist nicht mehr die Rede; dagegen wird ihm ausser der schon längst gepriesenen Schönheit hier zum ersten Male — wenn wir von den leisen Andeutungen der S. 26. absehen — Geburt, Reichthum und geistige Begabung zugeschrieben, und zwar in so reichem Maasse, dass der Dichter, in seiner gedrückten Stellung, schon von dem Abglanze dieser Gaben des Freun-

des existirt. — Es ist lediglich eine consequente Durchführung des autobiographischen Princips in der Erklärung dieser Sonette, wenn Capell aus der Zeile: *So I, made lame by fortune's dearest spite* schliesst, Shakspere sei wirklich lahm gewesen.

Sonett 38—39. Wenn die unbedeutende Muse des Dichters der so schwer zu befriedigenden Mitwelt gefällt, so gebührt das Lob dem Freunde, der die zehnte Muse des Dichters ist. Selbst die erzwungene Trennung von dem Freunde ist dem Dichter insofern willkommen, als sie ihm die nöthige Musse verschafft, sich im Gedicht mit dem Abwesenden zu beschäftigen.

Sonett 40—42. Diese Sonette knüpfen wieder an S. 36. an. Die dort nur allgemein angedeutete Vergehung des Freundes wird hier bestimmter bezeichnet. Der Freund hat dem Dichter dessen eigne Geliebte geraubt; aber ihn entschuldigen dabei — nicht mehr, wie im S. 34. die vergossenen Reuethränen, von denen hier weiter keine Rede ist — sondern die Jugendreize des Freundes, so wie der Umstand, dass die Verführung von der Geliebten, nicht von ihm selber ausging. Die Art, wie sich, nach all diesem pathetischen Jammer, im Schlusscouplet des S. 42. der Dichter über dieses Missgeschick, doppelt betrogen zu sein, leicht hinweghilft: *But there's the joy; my friend and I are one; sweet flattery! — then she loves but me alone,* diese naive Wendung hätte, dünkt uns, doch auch den Gläubigsten überzeugen können, dass wir es hier lediglich mit einem Spiel der Phantasie, und nicht mit einem wirklichen Herzenserlebnisse Shakspere's zu thun haben.

Sonett 43—45. Diese drei Sonette, wieder durch Wahrheit und Innigkeit des Tons ausgezeichnet, schweigen von der Verschuldung des Verführten und von der seiner Verführerin; sie haben zu ihrem Inhalt lediglich die Sehnsucht des Dichters nach dem entfernten Freunde, der nur in den Gedanken, nicht in dem schweren irdischen Elemente erreichbar ist.

Sonett 46—47. erinnern wieder an S. 24. und sollten vielleicht damit zusammengestellt werden. Es sind Liebessonette im italienischen Concettistil gehalten, ohne alle individuellen Beziehungen.

Sonett 48. Der Dichter, der verreisen will, lässt mit Sorgen seinen Freund unbewacht zurück, wohl wissend, wie ein so kostbarer Besitz die Diebe anlocken muss. Stände dies Sonett mit dem vorhergehenden in dem von Brown behaupteten Zusammenhange eines Liebesromans aus dem Leben Shakspere's, so käme die hier geäusserte Besorgniss etwas zu spät, denn in den S. 40—42. ist ihm der Freund ja bereits gestohlen durch die Verführung der Geliebten.

Sonett 49. Der Dichter bekennt mit einer nur in poetischer Fiction plausibeln, in wirklichen Lebensverhältnissen aber mit der Würde des Mannes schlechthin unverträglichen Selbsterniedrigung: wenn der Freund sich etwa gemüssigt sehen sollte, sich von dem Dichter zurückzuziehen, ihn im Vorübergehen nicht mehr zu grüssen u. s. w., so müsse der Dichter sich das ruhig gefallen lassen, da der Freund vollkommen in seinem Rechte dazu sei.

Sonett 50—51. Das in S. 48. nur angedeutete Bild von einer Reise wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter zieht langsam auf säumigem Rosse dahin, während die Sehnsuchtsgedanken immer zu dem daheimgebliebenen Freunde zurückeilen. Nach autobiographischer Deutung ist damit auf die jährliche Reise Shakspere's nach Stratford zum Besuch seiner Familie gezielt. Man könnte mit demselben Fuge weiter schliessen, dass das Pferd, auf dem er zu reiten pflegte, sehr träge oder sehr schlecht beschlagen gewesen sei und des Sporns bedurft habe: *The bloody spur cannot provoke him on, that sometimes anger thrusts into his side.*

Sonett 52. Ein anderes, in S. 48. nur angedeutetes Bild wird hier weiter ausgeführt. Der Dichter vergleicht den selten erblickten Freund mit einem in der Truhe bewahrten Schatze, dessen Anblick sich der reiche Besitzer nur selten gönnt.

Sonett 53. Alle Schönheit in der Natur wie in der Sage ist nur ein Abglanz von der Schönheit des Freundes, der zugleich mit Adonis und mit der griechischen Helena verglichen wird — eine Zusammenstellung, die wohl einem Geschöpf dichterischer Phantasie, schwerlich aber einem wirklichen Freunde Shakspere's anstehen würde. Wenn vollends im Schlusscouplet der Freund wegen seiner

Herzensbeständigkeit gepriesen wird, so fragen wir, ob das derselbe Jüngling sei, dessen Treulosigkeiten in einigen früheren Sonetten scharf genug gerügt wurden?

Sonett 54. Diese am Freunde gepriesene Treue wird in einem Shakspere'schen Gleichniss mit dem Wohlgeruch der Rose verglichen, welcher, destillirt und in einer Phiole bewahrt, die vergängliche Schönheit der Rose überdauert. So soll auch die Treue des Freundes, der hier einmal mit einer in den übrigen Sonetten seltener hervortretenden Bestimmtheit als *beauteous and lovely youth* angeredet wird, im Gedichte des Dichters destillirt und aufbewahrt werden.

Sonett 55. Mit den Worten des Schlusscouplets von S. 54. ist die schon in früheren Sonetten behandelte Unsterblichkeitsverheissung wieder berührt und erscheint nunmehr noch in erheblicher Steigerung des Ausdrucks. *This powerful rhyme* nennt der Dichter sein 55. Sonett. Ja, bis zum jüngsten Tage, heisst es zum Schluss, solle der Freund in diesem 55. Sonett fortleben! — Ob solche Verheissung ernstlich von Shakspere gemeint und als solche wirklich an einen wirklichen Freund gerichtet sei, oder ob der Sonettenstil sie hier so mit sich gebracht habe — das zu entscheiden, überlassen wir dem unbefangenen Leser. Brown aber hält dieses Sonett für das *L'Envoy,* mit dem Shakspere den Sonettenkranz 27—54 dem Grafen Pembroke dedicirt habe; wahrscheinlich, fügen wir hinzu, als Dank für die Herablassung, mit der sich dieser vornehme Herr von der Geliebten Shakspere's verführen liess und dem Dichter das in seinen Dramen so oft an Anderen verspottete Hahnreihorn nun selber aufsetzte!

Sonett 56. Mit diesem Sonette beginnt Brown das dritte Capitel des Romans, das die Ueberschrift trägt: *To his friend, complaining of his coldness and warning him of life's decay.* — Zunächst wird aber in S. 56. nicht der Freund, sondern die Liebe selbst, abstract gefasst, apostrophirt und ermahnt, nicht lau und schlaff zu werden in der Zeit der Trennung.

Sonett 57—58. In dieser Zeit der Trennung hat der Dichter nur an den fernen Freund zu denken, geduldig und resignirt, ohne

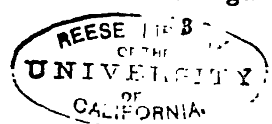
denselben in seinem Thun und Treiben irgendwie beargwohnen zu dürfen.

Sonett 59. Der Dichter fragt, was die Vorwelt wohl zu seinem Freunde gesagt haben würde, und schliesst, die alten Dichter hätten keinen so würdigen Stoff zu verherrlichen gehabt, wie er in diesem Freunde.

Sonett 60. Das alte Thema von der Vergänglichkeit alles Irdischen und, im Gegensatz dazu, von der Fortdauer des Freundes im Gedichte wird hier auf's Neue variirt.

Sonett 61. Dieses Sonett verknüpft dichterisch zwei Gedanken, welche in früheren Sonetten getrennt vorkamen: die Abwesenheit des Freundes und die Treulosigkeit desselben. Den Dichter lässt der Gedanke an den fernen Freund nicht schlafen, während der Letztere auch wach ist, aber leider aus andern, weniger keuschen Ursachen am Schlaf gehindert.

Sonett 62—74. Zwölf Sonette, die dasselbe Thema variiren. Mahnungen an den Tod und an die Vergänglichkeit, deren Symptome wie jetzt schon an dem Dichter, späterhin auch an dem Freunde sichtbar sein werden. Von den vorher schon behandelten Gedanken treten auch hier einige in neuen poetischen Wendungen wieder auf: die Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters; die Treue und Redlichkeit des Freundes (S. 68) und, in raschem Wechsel und schroffem Widerspruch damit, die Hindeutung auf allerlei sittliche Gebrechen des Freundes, welche die Welt trotz und unter seiner schönen Aussenseite entdeckt (S. 69). Vollends im Widerspruch mit den Klagen früherer Sonette, dass der schöne Freund von der Geliebten des Dichters sich habe verführen lassen, ist die Aussage des 70. S.: *Thou hast pass'd by the ambush of young days, either not asseil'd, or victor being charg'd.* Der Freund, d. h. vorausgesetzt, dass derselbe hier gemeint ist, erscheint hier also schon älter, nicht mehr als der *sweet boy* und als der *lovely and beauteous youth,* als der er in früheren Sonetten angesprochen wird. Aber auch der Dichter redet hier von seinem eignen Alter und von seinem nahen Tode in einer Weise, die sich wohl mit der poetischen Fiction, nicht aber mit irgend einem Calcül der Wirklichkeit verträgt.



Sonett 75. Des Dichters wechselnde Stimmung in Bezug auf den Freund, je nachdem er von ihm getrennt, oder mit ihm allein zusammen, oder endlich in grösserer Gesellschaft mit ihm vereint ist, wird hier charakterisirt.

Sonett 76—86. Ein neues Thema wird in mannigfachen Variationen durch diese Reihe von Gedichten durchgeführt, deren evidenter Zusammenhang nur von den vereinzelt dazwischen stehenden S. 77. und S. 81. unterbrochen wird. Das ist die Eifersucht auf einen dichterischen Rivalen in der Gunst und in der Feier des Freundes, auf einen Rivalen, mit dessen vollendeter Kunst unser Dichter, der schlichten Einfalt und Einförmigkeit seiner Poesie sich wohl bewusst, es nicht aufnehmen kann. Die Commentatoren vermuthen in diesem Rivalen, dem der Dichter bald als einem *better spirit* und einem *worthier pen* sich demüthig unterordnet, bald sich in trotziger Herausforderung gegenüberstellt, als einem Talente, das nur durch die Gunst des von Beiden besungenen Freundes Bedeutung gewinne, irgend einen bestimmten zeitgenössischen Dichter, entweder Daniel, oder Drayton, oder Spenser. Gegen diese Hypothesen lässt sich einwenden, dass wenigstens die auf uns gekommenen Sonettensammlungen der drei Genannten, *Delia, Idea* und *Amoretti* betitelt, keine Gedichte enthalten, welche, wie Shakspere's Sonette, den Preis eines schönen Freundes singen. Wer, wie wir, solche eifersüchtige und neidische Seitenblicke auf das Glück eines andern Dichters mit Shakspere's anerkanntem Charakter und anerkannter Stellung nicht in Einklang zu bringen vermag, wird schon eher geneigt sein, diesen Rivalen nicht unter Shakspere's Zeitgenossen, sondern in Shakspere's Phantasie zu suchen. Auf dieses Geschöpf der Einbildungskraft sind dann vielleicht einzelne Züge übertragen, die, nach ihrem individuellen Gepräge zu urtheilen, dem wirklichen Leben entnommen zu sein scheinen. So mochte unserm Shakspere vielleicht ein Poetaster begegnet sein, nicht unähnlich dem in *Timon of Athens* vorgeführten, der zu seinen Versen durch Geister, die ihn nächtlich im Traume besuchten, inspirirt zu werden behauptete (S. 86). — Von den beiden, in diesen Sonettenkranz zusammenhangslos eingereihten Sonetten ist S. 77. ein blosses Gelegenheitsgedicht

ohne alle Beziehungen auf den Freund. Es hat einem Gedenkbuche, das Shakspere oder irgend ein Bekannter Shakspere's verschenken wollte, zum poetischen Geleit gedient. — Ebenso behandelt S. 81. nur das oft behandelte Thema von der Verewigung des Freundes in den Versen des Dichters, ohne weitere Bezugnahme auf eine Störung ihres Verhältnisses, wie eine solche in den übrigen Sonetten dieses Cyclus theils befürchtet, theils constatirt wird.

Sonett 87—93. Die Trennung des Freundes vom Dichter ist das in diesen Sonetten variirte Thema. Einerseits rechtfertigt der Dichter den Freund, der sich von ihm zurückziehen will, wegen dieses Schrittes, indem er, der Dichter, sich selbst aller Fehler zeiht; andererseits aber ist die Liebe des Freundes der einzige Halt und Stolz des Dichters, und er wird den bevorstehenden Abfall des Freundes nicht überleben *(Since that my life on thy revolt doth lie).* Deshalb will der Dichter, um sich über die Falschheit des Freundes zu täuschen, sich an dessen schöne Aussenseite halten, die Nichts von der Treulosigkeit des Innern verräth. Der Dichter vergleicht deshalb diese Schönheit des Freundes mit dem Apfel der Eva und sich selbst mit einem von seiner Gattin getäuschten Ehemanne. Letzterer Vergleich hat den Antiquar Oldys, dem wir manche biographische Notizen über Shakspere verdanken, veranlasst, dieses Sonett (S. 93) und das vorhergehende (S. 92) als von Shakspere an seine eigne Gattin gerichtet zu bezeichnen *(addressed by Shakespeare to his beautiful wife on some suspicion of her infidelity).* Solcher Verdacht um die Treue der in Stratford ansässigen Gattin müsste allerdings unserm Dichter sein Leben in der Hauptstadt sehr verbittert haben! — Sie haben, lieber Freund, hier eine kleine Probe von einem vereinzelten Versuche autobiographischer Deutung aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der freilich, wie das bei allen diesen Deutungsversuchen so zu gehen pflegt, zu einem von den modernen Erklärungen sehr abweichenden Ergebniss geführt hat.

Sonett 94—96. Die Fehler des Freundes in ihrem Gegensatze zu dem Alle bezaubernden Aeussern desselben werden hier schärfer betont, und es wird die Meinung daran geknüpft, dass der

Freund nicht zu sehr auf diesen Zauber, den er auf die übrigens doch schlecht von ihm denkende und redende Welt ausübe, sich verlassen möge. Bemerkenswerth ist, dass die Schlusszeile des 94. S. *Lilies that fester smell far worse than weeds* sich auch in dem Pseudo-Shakspere'schen Drama *The Reign of King Edward III.* findet; in einem Drama, das im Jahre 1596 gedruckt erschien, nachdem es vielleicht schon einige Jahre früher aufgeführt war: *As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London,* steht auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe. Nach dem Context zu urtheilen, in welchem dieser Vers einerseits in dem Sonett, andererseits in dem Drama steht: dort im innigsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden, dessen Schlusspointe er bildet; hier als ein Denkspruch, der unbeschadet des Sinnes sehr wohl gestrichen werden könnte, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der unbekannte Verfasser des Dramas Shakspere's Sonett vor dem Jahre 1596 gekannt haben muss. Wir gewinnen damit eine werthvolle chronologische Bestimmung für diese Sonettenreihe, die den Freund als innerlich verderbt schildert, und wir sehen daraus, dass Graf Pembroke, wenn er der Gegenstand dieser sehr zweideutigen Huldigungen des Dichters war, schon vor seinem sechzehnten Jahre eines ziemlich schlechten Rufes im Munde der Welt sich erfreut haben muss. — Bemerkenswerth ist ferner, dass in dem Schlusscouplet des S. 96. das Couplet des 36. S. wiederkehrt; *But do not so; I love thee in such sort, as thou being mine, mine is thy good report.* Freilich bezieht sich in S. 36. das *do not so* auf die öffentliche Vertraulichkeit des Freundes mit dem Dichter, die dem Ersteren in den Augen der Welt schaden möchte: in S. 96. geht das *do not so* auf die Schönheit des Freundes, mit der er, wenn er wollte, alle, die ihn anblicken, verführen könnte. Wie man sieht, ist das Couplet in S. 36. besser an seiner Stelle und wahrscheinlich von dort für S. 96. entlehnt. Da nun aber S. 96. nicht wohl von den beiden vorhergehenden Sonetten zu trennen ist, so gilt der oben erwähnte chronologische Fingerzeig auch für diejenige Sonettenreihe, in der S. 36. steht.

Sonett 97—99. Diese Gedichte stehen in keinem Zusammenhange mit den vorhergehenden. Von der sittlichen Verderbniss

des Freundes ist keine Rede mehr, sondern nur von der Trennung und Wiedervereinigung, die mit dem Wechsel der Jahreszeiten parallelisirt werden.

Sonett 100—108. Zunächst, in diesem Sonettenkranz, schilt der Dichter seine Muse, dass sie so lange den Freund nicht gefeiert habe und rechtfertigt sodann sein längeres Stillschweigen, das nicht in Erkaltung seinen Grund habe, sondern in der Besorgniss lästig zu fallen; ferner auch damit, dass die Schönheit des Freundes schöner in seinem Spiegel erscheine, als in den Versen des Dichters. Ein neuer chronologischer Fingerzeig wird in S. 104 dargeboten: der Freund erscheint nach drei Jahren dem Dichter unverändert, obwohl er in der That sich verändert haben mochte. Man müsste also daraus schliessen, falls ein wirkliches Freundschaftsverhältniss hier vorliege, dass Shakspere dieses Sonett drei Jahre später als frühere gedichtet habe, und man würde sich nur zu wundern haben, dass der Freund auch nach diesen drei Jahren immer noch als derselbe alte »Knabe« auftritt; denn als *sweet boy* wird er in S. 108 angeredet. Aber diese Zeitbestimmung scheint eben nur ein fingirter Zug mehr zu den andern individuellen Zügen, mit denen Shakspere sein Thema, den Preis des Freundes, variirt hat. Zu diesen Fictionen gehört es auch wohl, wenn in S. 105 der Freund, von dessen Wankelmuth und sittlicher Fäulniss vorher so schlimme Dinge ausgesagt wurden, mit einem Male wieder als das Muster aller Redlichkeit und Beständigkeit gepriesen wird. Uebrigens kehrt, wie die früheren Unsterblichkeitsverheissungen auch in dieser Sonettenreihe der schon vorher einmal behandelte Gedanke wieder, dass die alten Dichter keine solche Schönheit, wie die des Freundes, vor Augen gehabt haben könnten. Nur tritt hier noch die Variation hinzu, dass diese alten Dichter in ihrem Preise einer erlesenen Schönheit den Freund Shakspere's in prophetischer Ahnung mit den Augen des Geistes vorhergesehen und besungen haben.

Sonett 109—120. Wenn in früheren Sonetten, bald in anklagender, bald in entschuldigender Weise auf Verschuldungen des Freundes und nur einmal, flüchtig und vereinzelt, auf ein Vergehen

des Dichters hingedeutet wurde, so bekennt in diesen Sonetten der Dichter, dass er selbst ein Mal dem Freunde untreu geworden. Er spricht von seinen Verirrungen und Abschweifungen, von denen reuig zurückgekommen er jetzt den Werth seines Freundes nur um so höher schätzen lerne. Man sieht, das hier fingirte Verhältniss ist im offenbarsten Widerspruch mit dem vorher fingirten und gestattet keinerlei Anwendung auf dieselben Personen. Während früher der Freund als schlecht beleumundet vor der Welt erscheint, ist es hier der Dichter selbst, dem die Welt das Brandmal der Missachtung auf die Stirn gedrückt hat. Gewiss ist es kritisch besonnener, auch hier wie dort nur eine Fiction, und zwar eine Umkehrung der dort fingirten beiderseitigen Stellungen zu supponiren, als auf diese sonettischen Aussagen hin die voreilige Schlussfolgerung zu gründen, Shakspere habe jemals seinen Stand als Schauspieler und Schauspieldichter, die Basis seines Ruhmes und seines Wohlstandes, als ein solches Brandmal empfunden. Wenn man dergestalt das erste Quatrain von S. 111 wörtlich auffasst, als ob Shakspere im Ernst von sich sage, sein auf das Publicum angewiesener Lebenserwerb habe ihm auch die diesem entsprechenden roheren Sitten anerzogen *(public means which public manners breeds)*, so muss man ebenso wohl dem Schlusse desselben Sonettes glauben, dass schon das Mitleid des Freundes genüge ihn von all dieser Schmach zu heilen. — Den hervorgehobenen, auffallenden Widerspruch zwischen früheren Sonetten und diesen versucht das S. 120 dahin zu lösen, dass, wie vorher der Freund sich an dem Dichter, nunmehr der Dichter sich an dem Freunde vergangen habe, beide Theile also jetzt quitt mit einander seien. Man sieht leicht, dass solche Lösung, deren kühle Spitzfindigkeit ohnehin mit dem tieferen Pathos der vorigen Klagen schwer zu reimen ist, wohl auf dem Gebiete der Phantasie, nicht aber auf dem Boden der Wirklichkeit denkbar ist.

Sonett 121. Ohne alle Beziehung auf den Freund, spricht der Dichter mit Verachtung von dem missfälligen und schadenfrohen Urtheil der Menschen, die in dem Dichter nur ihre eignen Fehler suchen.

Sonett 122. Ein Gelegenheitsgedicht, wie S. 77, und bei ähnlichem Anlasse geschrieben. Der Dichter hat vom Freunde ein Schreibtafelbuch erhalten, das er wieder weggeschenkt hat, weil er des Freundes auch ohne solches Gedächtnisshilfsmittel treu eingedenk bleibt.

Sonett 123—125. Die Liebe des Dichters kennt keinen Wechsel und ist von weltlichen Rücksichten frei. Weitere Beziehungen auf den Freund treten nicht darin hervor, nur das Schlusscouplet des 125. S. deutet auf einen verläumderischen Zwischenträger hin, der vergebens das innige Verhältniss zwischen dem Dichter und dem Freunde zu trüben versucht. *(Hence, thou suborn'd informer! etc.)*

Sonett 126. Ein zwölfzeiliges Gedicht, nicht in der bei Shakspere sonst üblichen Reimstellung des Sonettes verfasst, sondern in Couplets. Der Freund, hier abermals mit *my lovely boy* angeredet, wird wiederum auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hingewiesen.

Sonett 127. Mit diesem Sonett beginnt Brown das sechste und letzte Capitel des Shakspere'schen Liebesromans, das er überschreibt: *To his mistress on her infidelity* (S. 127—152). Dass der vermeintliche Zusammenhang dieses *Sixth Poem,* wie Brown es nennt, durch eingeschobene Sonette gestört wird, räumt Brown hier zuerst ein, während er bei den vorhergehenden fünf „*Poems*“ wunderbarer Weise solche Einschiebsel, die den vermeintlichen Gedankengang zerreissen, nicht zu entdecken vermochte. Als eingeschobene Sonette bezeichnet er beispielsweise S. 135 und 136. Wir werden aber bald sehen, dass auch mit der Ausmerzung dieser beiden ein eigentlicher Zusammenhang, der eine Einheit des Tons und der Tendenz bewirken würde, sich nicht herstellen lässt. Die ganze Einheit und das unterscheidende Merkmal besteht eben nur darin, dass hier mit Bestimmtheit ein Weib das vom Dichter behandelte Thema ist. Das Verhältniss nun, in welches sich der Dichter zu dieser Frau setzt, welche wir ebenso conventionell, wie wir früher von seinem Freunde als von einer wirklichen Persönlichkeit sprachen, als seine Geliebte bezeichnen wollen, ist doch ein von dem Verhältnisse zu dem Freunde wesentlich verschiedenes. Es macht sich darin ein sinnliches Element geltend, dessen Mangel in den früheren

Sonetten mit dazu beitrug, dass wir schlechterdings uns kein körperliches Bild, keine bestimmte Vorstellung von dem Freunde zu machen wussten. Nur dessen Schönheit wurde ganz im Allgemeinen gepriesen, ohne irgend einen Zug, der diese Schönheit näher präcisirt hätte, wenn wir von den höchst vereinzelten und seltenen, gleichfalls sehr allgemein gehaltenen, Hindeutungen auf die vornehme Abkunft, auf den Reichthum und Geist des Freundes absehen. Die ganze Gestalt war und blieb ein Phantasiegebilde ohne spezielle und individuelle Physiognomie; denn selbst was sonst im Guten wie im Schlimmen von dem Freunde ausgesagt wurde, das wollte sich, wie wir sahen, zu einem einheitlichen physiognomischen Gemälde nicht fügen noch schicken. Die Geliebte tritt uns dagegen schon in greifbarerer Figur entgegen, und es ist sehr denkbar, dass unserm Dichter ein solches Wesen wie das geschilderte in seinem bunten und bewegten Londoner Leben und Treiben einmal in den Weg gerathen ist. Nur berechtigt uns diese Hypothese noch nicht zu dem Schlusse, dass auch in Wirklichkeit zwischen Shakspere und der Geliebten ein solches unbefriedigendes, ja seelenmarterndes Verhältniss jemals bestanden habe, wie diese Sonette es uns zum Theil schildern. Ich sage geflissentlich zum Theil, denn dieselbe Verschiedenheit des Tons, die wir bei den früheren Sonetten wahrzunehmen hatten, vom tiefergreifenden Pathos der Leidenschaft an bis zum epigrammatisch zugespitzten Antithesenstil und zum eleganten Spiel mit Wort und Bildern, dieselben virtuosenhaften Variationen über ein gegebenes Thema, werden wir auch in den folgenden Sonetten wiederfinden. So ist gleich in dem 127. Sonette der Preis der schwarzen Haare und schwarzen Augen der Geliebten in jener spielenden, spitzfindigen Weise durchgeführt, welche an ähnlichen Stellen in dem Jugenddrama *Love's Labour's Lost* erinnert, wo Biron scherzhaft den dunkeln Teint seiner Dame feiert.

Sonett 128. Die Geliebte wird geschildert, wie sie auf dem Tastbrett der sog. Virginals, eines Spinetts, spielt. Der Dichter beneidet die Tasten, welche der Finger der Geliebten berührt. — Der Anfang des Sonetts *How oft when thou, my music, music play'st*

erinnert in seinem Antithesenspiel an den Anfang des 8. S.: *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*

Sonett 129. Im schneidendsten Contraste zu dem scherzhaft spielenden Ton der beiden S. 127 und S. 128 steht der gehaltvolle Ernst dieses 129. S. Der Dichter erkennt, jedoch ohne irgend eine Bezugnahme auf die Geliebte, die Verderblichkeit und Nichtigkeit der Wollust, die er mit energischem Pathos verdammt. Nur das Schlusscouplet mit dem Wortspiel von Himmel und Hölle fällt einigermassen in den Concettistil zurück und lässt uns bezweifeln, ob es dem Dichter auch mit der vorhergehenden Verdammniss wirklich ein so heiliger Ernst gewesen sei, wie der pathetische Ausdruck uns sonst glauben liesse.

Sonett 130. Eine scherzhafte Verherrlichung seiner Geliebten in demselben Tone galanter Spielerei gehalten, wie S. 128. Dass das Ganze sich nicht auf eine wirkliche Person bezieht, sondern als eine Persifflage der im Sonettenstil einmal zur Verherrlichung der betreffenden Dame herkömmlichen überschwenglichen Metaphern verfasst ist, erhellt deutlich genug aus dem Schlusscouplet.

Sonett 131—132. schliessen sich in ihren, aus Shakspere's Dramen bekannten, Wortspielen mit den verschiedenen Bedeutungen *black* und *fair* an S. 127. Auch die Metapher *mourners,* auf die schwarzen Augen der Geliebten angewandt, kehrt hier wie dort wieder. Die antithetisch witzige Wendung, in welcher der Dichter sich über die Geliebte beklagt *(In nothing art thou black, save in thy deeds),* verstattet kaum an den Ernst dieser Klage, also an eine wirkliche traurige Lebenserfahrung Shakspere's zu glauben. Das gegebene Thema von den schwarzen Augen sollte eben nur in sonettischer Weise variirt werden.

Sonett 133—134. Die in einigen früheren Sonetten behandelte Verführung des Freundes durch die Geliebte des Dichters wird hier zu poetischen Anklagen gegen die Letztere verarbeitet. Dem Freunde fällt auch hier die Rolle des edlen Verführten, der Geliebten die der unedlen Verführerin zu. In spitzfindiger Weise wird das Gleichniss von einer gerichtlichen Bürgschaft des Einen für den Andern und von dem Verfall der Schuldverschreibung mit

allen technischen Ausdrücken der Jurisprudenz durchgeführt, in einer so spitzfindigen Weise wie sie in Wirklichkeit ein in seinen heiligsten Liebes- und Freundschaftsrechten so bitter gekränktes Herz schwerlich wählen würde um seinem Schmerz Luft zu machen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung, wie viel inniger doch der Ton klingt, den der Dichter in den früheren an den Freund gerichteten Sonetten über dieses ihm widerfahrene Unrecht anschlägt.

Sonett 135—136. Zwei Sonette, in denen das Wortspiel mit *will* und *Will,* einer gewöhnlichen Abkürzung für William, Shakspere's Taufnamen, todtgehetzt wird. Einen tieferen Sinn oder eine ernstere Meinung wird in diesen Spielereien des Witzes schwerlich Jemand suchen wollen.

Sonett 137. Der Dichter schilt seine Verblendung, die ihn über den notorischen Unwerth seiner verbuhlten Geliebten täuscht. Diejenigen Kritiker, welche das energische Pathos dieser Selbstvorwürfe zu einer autobiographischen Deutung veranlasst hat, werden hier allerdings die bis zur Schamlosigkeit gehende Aufrichtigkeit Shakspere's bewundern müssen, welche in diesem Sonett der Welt verräth, wie der Dichter sich vergebens bemüht, aus den Netzen einer feilen Buhlerin — denn als solche wird sie deutlich genug charakterisirt — sich los zu winden.

Sonett 138. Der Dichter stellt sich, als traue er der treulosen Geliebten, damit sie ihn für einen unerfahrenen Jüngling halte, obwohl er seine beste Lebenszeit schon hinter sich habe. Das verliebte Alter, sagt der Dichter, hört nicht gern seine Jahre erwähnen. — Nun ist aber dieses Gedicht in die unter Shakspere's Namen im Jahre 1599 erschienene Gedichtsammlung *The Passionate Pilgrim* aufgenommen, in einer Fassung die deutlich zeigt, dass der von Thorpe gegebene Text der ursprüngliche war. Das Sonett ist also jedenfalls vor 1599 entstanden, also jedenfalls vor dem fünfunddreissigsten Jahre des Dichters, der sich hier als verliebten Alten darstellt — ein Umstand, der allerdings selbst einen autobiographischen Interpreten stutzig machen könnte.

Sonett 139—140. Der Dichter beschwört seine Geliebte, ihre notorische Untreue nicht zu deutlich in seiner Gegenwart zu ver-

rathen und wenigstens in seinem Beisein den Schein zu bewahren, als liebe sie ihn.

Sonett 141—142 schliessen sich an S. 137. Der Dichter schilt sein thörichtes Herz, welches trotz des Widerspruchs aller seiner Sinne und Seelenkräfte von seiner sündigen Liebe nicht ablassen wolle. Ein in S. 142 neu hinzutretender Zug ist der, dass diese Sündhaftigkeit als eine beiderseitige charakterisirt ist, indem die Geliebte, wie der Dichter, als vermählt dargestellt wird. *(Robb'd others' beds' revenues of their rents.)*

Sonett 143. Die treulose Geliebte wird mit einer Hausfrau verglichen, die ihr Kind im Stich lässt, um ein weggelaufenes Küchlein zu erhaschen. Das Kind ist der Dichter, das Küchlein der neue Liebhaber; und der Dichter ist schon zufrieden, wenn nur die Geliebte, nachdem sie des neuen Liebhabers froh geworden, zu ihm zurückkehrt. Wahrlich, eine rührende Bescheidenheit und Genügsamkeit von Seiten Shakspere's, wenn sie ernstlich gemeint und im Leben praktisch von ihm geübt worden ist! — Im Schlusscouplet kehrt das Wortspiel mit *will* und *Will* aus S. 135—136 wieder.

Sonett 144. Das Verhältniss zwischen dem Dichter, dem Freunde und der Geliebten, das, wo es sonst zum Vorschein kommt, mehr angedeutet als dargestellt wird, erscheint hier in klarer, prägnanter Exposition. Der schöne Freund ist der gute Engel des Dichters, die Geliebte, deren dunkler Teint auch hier erwähnt wird, ist des Dichters böser Engel, der den guten Engel zu verführen und ihn dem Dichter abspenstig machen will. Was von S. 129 gesagt wurde, das gilt auch von diesem: das Pathos der ersten Quatrains liesse an den Ernst des Dichters glauben, wenn nicht die frivolen Zweideutigkeiten des Schlusses *(I guess one angel in another's hell etc.)* verriethen, dass wir es auch hier nur mit einem Spiel der Phantasie und des Witzes zu thun haben. — Da dieses Sonett wie S. 138 im *Passionate Pilgrim* abgedruckt ist, so finden die dort gemachten chronologischen Schlussfolgerungen auch hier ihre Anwendung.

Sonett 145. Eine galante Spielerei mit den Worten *I hate,* die in unerwarteter Weise vervollständigt und zugleich neutralisirt

werden mit dem Zusatze *not you.* Von den übrigen Sonetten weicht dieses wie im Tone, so auch im Verse ab, da es aus vierfüssigen Jamben, nicht aus fünffüssigen besteht.

Sonett 146. Eine Apostrophe an die Seele des Dichters, die für sich selbst und für ihr eignes Heil sorgen soll, nicht für den vergänglichen sündhaften Leib. Eine Bezugnahme auf den Freund oder auf die Geliebte tritt nirgend darin hervor.

Sonett 147—152. Dieselben Klagen und Vorwürfe des Dichters werden in neuen Variationen hier durchgeführt: an ihn selbst gerichtet wegen seiner Blindheit und Schwäche in diesen doch als verderblich und unwürdig erkannten Liebesfesseln; an die Geliebte gerichtet wegen des Missbrauchs, den sie von ihrer über den Dichter erlangten Gewalt macht. Das Pathos dieser energischen Selbstanklagen und Selbstvorwürfe wird einigermassen beeinträchtigt durch solche obscöne Anspielungen auf die Gewalt des Fleisches, wie sie das 151. Sonett entstellen — Anspielungen wie sie bekanntlich in Shakspere's Dramen, dem Zeitgeschmacke entsprechend, durchaus nicht selten sind, wie sie aber, mit dieser einzigen Ausnahme, in den Sonetten sonst nicht vorkommen. Die frivole Wendung, welche hier die vorhergegangenen Schilderungen eines Seelenkampfes zwischen dem guten und bösen Princip nehmen, lässt kaum an den Ernst und an die Wahrheit dieses Conflicts als an eine Thatsache in Shakspere's innerm Leben glauben; sie ist eben nur aus dem Gesichtspunkte einer poetischen Phantasie zu erklären, und auch aus ihm nur zu rechtfertigen.

Sonett 153—154. Diese beiden Gedichte hat selbst Brown nicht seinen autobiographischen sechs *Poems* einzuverleiben versucht. Cupido's Fackel, in das kalte Wasser einer Quelle getaucht, erwärmt dasselbe zu einem heilkräftigen Bade, welches nur unserm Dichter als Patienten nicht frommt. Dieser Stoff ist in beiden Sonetten in etwas veränderter, parallel laufender Fassung behandelt.

Hier haben Sie, lieber Freund, meine Analyse der Shakspere'schen Sonette. Meiner Aufgabe entsprechend musste sie eine stoff-

liche, kritische sein, keine ästhetische, und ich habe daher wenig Gelegenheit gefunden, meine rückhaltlose Bewunderung für diese Gedichte und für ihre zahlreichen Schönheiten auszusprechen. Lassen Sie mich denn hier noch ausdrücklich hinzufügen dass ich Alles unterschreibe, was Sie in ästhetischer Würdigung darüber in der Einleitung und in dem Schlusswort Ihrer Uebersetzung hervorheben. Ja, es will mich bedünken, als müsse eine Auffassung, wie die meinige, von der Natur und Bedeutung der Sonette diese wohlbegründete Bewunderung noch steigern, da sie den Menschen Shakspere nicht in dem zweifelhaften Lichte erscheinen lässt, wie unfehlbar jede autobiographische Deutung thun muss, den Dichter Shakspere aber in desto hellerem Lichte. Ich erlaube mir als ein hierhergehöriges Resumé alles Vorhergehenden einen Passus aus einer Abhandlung, die ich vor Jahren schrieb, zu citiren (Der Mythus von William Shakspere. Bonn 1851). »Gewiss sah Shakspere und seine Zeit in den lyrischen Gedichten keine Beiträge zu seiner Biographie, keine zusammenhängende Bekenntnisse eigner Leiden in Liebe und Freundschaft, sondern zerstreute Blätter, Darstellungen poetischer Seelenzustände. Dieselbe Fähigkeit, sich tief in alle Gefühle und Situationen wie in selbstempfundene hineinzuversetzen, die wir in Shakspere's Dramen bewundern, dieselbe Fähigkeit beweist der Dichter in seinen Sonetten, und in dieser Beziehung kann man sie, obgleich lyrisch der Form nach, als wesentlich dramatisch bezeichnen. Sie schildern uns die Liebe, die Eifersucht, die Freundschaft, die Reue, alle die Regungen des menschlichen Herzens in ihrer unmittelbarsten Wahrheit, aber nicht speziell William Shakspere's Liebe, Eifersucht, Freundschaft und Reue, nicht die Regungen in William Shakspere's eignem Herzen.«

II.

UEBER SHAKSPERE'S TIMON OF ATHENS.

Den folgenden Untersuchungen über Shakspere's *Timon of Athens* erlaube ich mir als Einleitung einen längern Passus aus einem Werkchen voranzuschicken, welches ich vor zwanzig Jahren erscheinen liess. Ich citire die ganze Stelle, weil die Schrift, in der sie steht (Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtet von N. Delius), nur dem kleineren Theile der Leser unseres Jahrbuchs bekannt geworden und auch bei diesem leicht in Vergessenheit gerathen sein mag.

»Ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters nennt Tieck den »Timon von Athen« mit Recht, aber er versucht nicht das Problem zu lösen, wie ein Schauspiel Shakspere's aus dieser Zeit in so ungleichartiger Gestalt, in einzelnen Theilen scheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert ist. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen ist, dass ein auffallender Contrast in Stil, Vers und Charakteristik durch das ganze Drama hindurch zwischen einzelnen Scenen nicht nur, sondern sogar zwischen einzelnen Stellen derselben Scene hervortritt; ein Contrast, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären suchen, dass der Dichter den »Timon« unvollendet hinterlassen habe. Keine dieser Hypothesen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des

Textes ist unläugbar in metrischer Hinsicht ärger, als in irgend einem andern Drama Shakspere's, und die spätern Herausgeber haben, indem sie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch grösser zu machen, Verse, welche die Folio richtig als solche druckt, in Prosa aufgelöst und umgekehrt die Prosa der Folio in Verse regulirt. Aber eben dass diese Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu sondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein anderer Theil des »Timon« metrisch und stilistisch stehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweist, dass nicht die Corruption erst diesen tiefgehenden Unterschied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge »Timon von Athen« unvollendet vom Dichter hinterlassen sei, erscheint unhaltbar; die schwächeren Stellen oder die, welche in Stil, Vers und Charakteristik zu den vollendeten in entschiedenem Widerspruche stehen, beschränken sich nicht auf einen bestimmten Theil des Gedichtes, der von Shakspere etwa in erster Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Rest überarbeitet sei, sondern laufen abwechselnd durch das ganze Drama, so dass es unbegreiflich schiene, wie Shakspere so sprungweise Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, sondern durch einander habe auf's Papier bringen können. In dieser Verlegenheit stellt Knight die Theorie auf und sucht sie durch eine Analyse des ganzen Schauspiels in seinem Verlauf näher auszuführen, dass der »Timon« nicht ganz von Shakspere herrühre, sondern ursprünglich von einem andern untergeordneten Dichter verfasst sei und in dieser seiner ersten Gestalt sich eine Zeit lang auf der Bühne behauptet habe; dass das Drama nicht ganz umgearbeitet auf uns gekommen sei, wie »Der Widerspenstigen Zähmung« und »König Johann«, sondern insofern umgegossen, dass ganze Scenen von Shakspere an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauspiels getreten seien, und zwar fast ausschliesslich solche Scenen, in denen Timon selbst auftritt und sein Charakter sich entwickelt. Es lässt sich gegen diese Theorie, welche Knight mit Scharfsinn und feinem ästhetischen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im »Timon« praktisch nachweist, eine doppelte Einwendung

machen; einmal dass eine solche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metrischen und stilistischen Mängeln unberührt lässt und die andere Hälfte zu wirklich Shakspere'schem Eigenthum umgestaltet, ganz unbekümmert um den Gegensatz, der sich in deren unvermitteltem Durcheinander fühlbar macht, dass eine solche Benutzung von Seiten Shakspere's wirklich beispiellos ist. Sollte Shakspere in seinen reiferen Jahren, denen »Timon von Athen« angehört, wenn er damals überhaupt noch an die Bearbeitung fremder Bühnenstücke ging, diese Arbeit halb gethan und halb unterlassen haben, er, der in früherer Zeit »Die Zähmung einer Widerspenstigen« und den ältern »König Johann« nicht halb, sondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eigenen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragische Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakspere'sch bezeichneten Theilen des »Timon« verlieh, verrathen die Liebe, welche er diesem Werke als dem seinigen zuwandte. — Zu diesem ersten Bedenken kommt ein zweites, dass nämlich die vernachlässigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuschreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abstande von dem übrigen »Timon« doch durchweg den Stempel Shakspere'scher Eigenthümlichkeit tragen, was sich schwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche von der Hand unseres Dichters hie und da angebracht *(some few occasional touches here and there)*, erklären lässt. Es bleibt mithin nichts Anderes übrig, als den ganzen Timon in allen seinen Theilen für Shakspere's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verschiedenheit in einer partiellen Umarbeitung zu suchen, die er einer von ihm selbst herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren angedeihen liess. Bei dieser Umarbeitung scheint ihm allerdings die Charakteristik des Timon ausschliesslich am Herzen gelegen zu haben. Die Scenen, in denen dieser Held des Dramas nicht auftrat, liess er als weniger wesentlich so stehen, wie er sie früher geschrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher; und da auch das Frühere in diesen Nebendingen sein Eigenthum war, konnte er sich schon eher daran genügen lassen,

als wenn die Spuren einer fremden Hand in seinem »Timon« sichtbar geblieben wären.« —

So war im Wesentlichen meine frühere Auffassung von dem Verhältnisse der beiden disparaten Elemente des Dramas zu einander. Eine eingehendere Beschäftigung mit dem Texte jedoch, für die Herausgabe in meiner Gesammtedition der Shakspere'schen Werke, hat mich später von der Unhaltbarkeit meiner Hypothese überzeugen müssen, dass wir in dem ganzen Timon, in der Anlage des Dramas, in der Charakteristik der Nebenpersonen, in den stilistischen und metrischen Mängeln einzelner Partien, überall des Dichters eigene Hand, nur aus verschiedenen Lebensperioden, zu erkennen haben. Am Wenigsten möchten diejenigen Theile des Timon, die ich nunmehr kein Bedenken trage, geradezu als unshakspere'sche zu bezeichnen, die charakteristischen Merkmale Shakspere'scher Jugendarbeiten an sich tragen. Denn auch die Jugendarbeiten unseres Dichters legen schon von seiner Kunst, wenn auch nicht von seiner Kunstvollendung, überall ein vollgültiges Zeugniss ab. Der Plan ist, wenn auch weniger complicirt und mit weniger feinem Calcül in seinen Einzelnheiten gruppirt, doch überall logisch klar und übersichtlich entwickelt. Nirgendwo leidet er an solchen inneren Widersprüchen, an solchen unmotivirten Sprüngen und Einschiebseln, wie sie uns im Timon aufstossen. Die Charakteristik ist, wenn auch nicht so tief gefasst, nicht so scharf umrissen, nicht so fein nüancirt, wie in den Schauspielen aus Shakspere's reiferer und reifster Zeit, doch überall fest und bestimmt, um über die Absichten des Dichters keinen Zweifel zu lassen; sie ist überall consequent von Anfang bis an's Ende durchgeführt und stört uns nirgendwo den Eindruck, dass wir es mit wirklichen Personen, mit Individuen von Fleisch und Blut zu thun haben; nicht lediglich mit Schemen oder, im besten Fall, mit blossen Gattungsfiguren, wie sie in so manchen Scenen des Timon herumspuken. Der Stil in Shakspere's Jugenddramen zeichnet sich, im Gegensatz zu der partiellen Gedrungenheit und der gedankenvollen Schwierigkeit seiner späteren Diction durch grössere Klarheit und leichtere Verständlichkeit aus, während gerade die unshakspere'schen Partien des Timon an gesuchten Dunkelheiten

und unschönen Seltsamkeiten des Ausdrucks keinen Mangel leiden. Vollends im Widerspruche mit dem Typus der Shakspere'schen Jugendarbeiten steht der Vers der unächten Stücke des Timon: bei Shakspere überall in seinen frühesten Arbeiten der regelmässige, oft bis zur Monotonie regelmässige Tonfall des reimlosen Blankvers, den er von seinen dramatischen Vorgängern übernommen und erst später zu lebendigster Mannigfaltigkeit, dem dramatischen Zwecke in jeder Wendung sich anschmiegend, umgebildet hat. In den betreffenden Theilen des Timon dagegen herrscht, dieser strengen metrischen Ordnung gegenüber, eine wahre metrische Anarchie, an deren versuchter Regulirung alle bessernden Bemühungen der Herausgeber gescheitert sind. Und, vollends unshakspere'sch, erscheinen überall zwischen diese hinkenden, holperichten Jamben, die wie Prosa aussehen, sowie umgekehrt zwischen diese Prosa, die sich zur Noth in schlechtgebaute Jamben abtheilen lässt, Reimverse reichlich eingestreut, deren müssiges Geklingel in solcher Einfassung und Umgebung doppelt widerlich sich geltend macht; während in Shakspere's Jugendarbeiten wie in seinen späteren Dramen der Reim nirgendwo ohne eine gewisse innere Berechtigung auftritt, überall wohl motivirt erscheint, entweder am Schlusse einer Scene oder längeren Rede, häufig in epigrammatischem Resumé, oder durch ganze Scenen und Reden hindurch, in pathetisch gehobenen, lyrisch bewegten Stimmungen.

Diese und ähnliche Erwägungen waren es denn, welche mich veranlassten, in der Einleitung zu meinen Ausgaben des *Timon of Athens* (Erste Auflage im Jahre 1855 — Zweite Auflage im Jahr 1865) meine vollständige Zustimmung zu der oben charakterisirten Ansicht Charles Knight's auszusprechen, und nach Knight's Vorgange den Versuch zu machen, in einer Analyse die Shakspere'schen Partieen von den Nicht-Shakspere'schen zu sondern. Meinem Zwecke einer Gesammtausgabe Shakspere's gemäss, konnte jene Analyse nur eine sehr kurze und insofern ungenügende sein, als sie sich mit einer allgemeinen Uebersicht des Scenariums begnügen musste und nicht auf alle Einzelnheiten und noch weniger auf eine detaillirte Angabe der Gründe sich einlassen durfte, weshalb diese oder jene

Scene, ja sogar diese oder jene Partie einer Scene, nicht von Shakspere herrühren könne, sondern von dem Anonymus herrühren müsse, dessen Drama unser Dichter benutzt hat, oder, um das Verhältniss genauer zu formuliren, in dessen Drama unser Dichter einzelne Scenen oder auch nur einzelne Reden eingefügt hat. Was ich damals, in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *Timon of Athens*, nur in Andeutungen und allgemeinen Umrissen geben konnte, mag hier in eingehender, weiterer Ausführung ergänzt werden, in einer raisonnirenden, übrigens von Knight durchaus unabhängigen Analyse, als deren, allerdings erst zu beweisende, Prämissen folgende vier Sätze aufzustellen sein möchten:

1) Shakspere's Betheiligung am *Timon of Athens* fällt in eine reifere Lebensperiode des Dichters, in eine Zeit, wo in seiner Dramaturgie bereits der schöpferischen Phantasie der philosophische Tiefsinn das Gegengewicht zu halten, vielleicht sogar ein Uebergewicht zu gewinnen beginnt. Psychologische Fragen poetisch zu verarbeiten, einzelne Charaktere in ihrer Tiefe und Eigenartigkeit zu erfassen, das mag für unsern Dichter in jener Zeit keinen geringeren Reiz gehabt haben, als die künstlerische Anlage, die Verflechtung und Entwickelung eines dramatischen Gesammtstoffes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint es denn nicht mehr so auffällig, wie es sonst erscheinen müsste, wenn wir Shakspere, selbst in seiner reiferen Zeit, seine sichere und geübte Hand an das Drama eines Anderen legen sehen, nicht um dessen Unvollkommenheiten, die seinem überlegenen Scharfblick am allerwenigsten verborgen bleiben konnten, wegzuräumen in einer durchgreifenden Umarbeitung, sondern lediglich um seine psychologische Meisterschaft an der Entwicklung eines einzelnen Charakters, der freilich den Mittelpunkt des Dramas bildet und ihm den Namen leiht, zu üben und darzuthun.

2) Das Drama, welches Shakspere auf diese Weise also nicht umarbeitete, sondern nur mit neuen Zuthaten von seiner Hand ausstattete, muss ihm vollständig, nicht etwa als ein von ihm erst zu ergänzendes Fragment, vorgelegen haben, so dass darin einzelne Scenen des Anonymus einzelnen Scenen unseres Dichters haben weichen müssen. Ja, es ist sogar im höchsten Grade wahrschein-

lich, dass das Drama des Anonymus dem Publicum bereits auf der Bühne vorgeführt war, und dass, abgesehen von dem oben berührten vorwiegend psychologischen Interesse an dem Stoffe, eben diese Rücksicht auf das Publicum und auf dessen Gewöhnung an das Drama in einer bestimmten Gestalt unsern Dichter veranlasst hat, an dem Plan des Stücks, so mangelhaft derselbe ihm auch erscheinen mochte, nicht das Mindeste zu ändern. Wie Shakspere solche Rücksichten auf gewohnte Anschauungen seines Publicums auch anderswo zu nehmen und wie er sehr wohl das Interesse der Popularität mit dem Interesse der Kunst zu vermitteln wusste, das sehen wir ja an seinem *King John* und an seiner *Taming of the Shrew,* an zwei Dramen, die nicht blos theilweise, wie *Timon of Athens,* sondern ganz sein Werk sind, und die doch den Plan, grossentheils auch das Scenarium den uns noch erhaltenen Arbeiten anonymer Dramatiker entlehnen; nicht etwa weil dieser Plan und dieses Scenarium unserm Dichter keiner Verbesserung fähig oder bedürftig erschienen wären, sondern weil das Publicum nun einmal an *King John* und an *Taming of a Shrew* in dieser älteren uns überlieferten Gestaltung und Anordnung gewöhnt war, und weil es in der Bühnenpraxis sich empfahl, die Zuschauer in dieser ihrer gewonnenen Anschauung nicht irre zu machen.

3) Das Drama, welches Shakspere entweder in der Handschrift vor sich liegen hatte, oder, falls die Hypothese begründet ist, auf der Bühne aufführen sah, kann kein aus früherer Zeit stammendes und später in Vergessenheit gerathenes Schauspiel gewesen sein. So unvollkommen nach jeder Seite hin, in Anlage und Charakteristik, dasselbe sich, wie es uns vorliegt, auch darstellen mag, so verräth doch der Dialog und das Arrangement einzelner Scenen eine gewisse theatralische Routine, wie sie vor Shakspere und selbst in Shakspere's Jugendzeit nicht eben verbreitet war, wie sie sich vielmehr erst im Verfolge der vielseitigen und lebendigen Entwickelung der englischen Bühnenverhältnisse ausgebildet hat. Auch der Blankvers des älteren Timon ist in seiner Nachlässigkeit und Unregelmässigkeit durchaus nicht der bis zur Monotonie regulirte des Vor-Shakspere'schen Theaters, sondern erinnert in seinem, vielleicht geflissentlich leicht-

fertigen, an die Conversationssprache der Zeit sich anschliessenden Bau eher an den Vers der jüngeren dramatischen Zeitgenossen unseres Dichters. So mag allerfrühestens der von Shakspere benutzte Timon derselbe sein, auf den in Guilpin's *Skialetheia,* 1598, angespielt wird mit den mehrfach citirten Worten: *Like hate-man Timon in his cell he sits;* oder auch derselbe, dessen Popularität auf der Bühne in *Jack Drum's Entertainment,* 1601, bezeugt wird: *But if all the brewers' jades in the town can draw me from the love of myself, they shall do more than e'er the seven wise men of Greece could. Come, come; now I'll be as sociable as Timon of Athens.* — Gerade die Popularität eines damals noch wohlbekannten und gerngesehenen Dramas mochte unsern Dichter bestimmen, dasselbe durch seine Zuthaten solcher Volksgunst würdiger zu machen, wie sie ihn andererseits abhalten musste, durch eine totale, in den Plan des Stückes eingreifende Umarbeitung dem Theaterpublicum dasjenige fremd erscheinen zu lassen, woran sich die Zuschauer nun einmal gewöhnt hatten. Bei einem älteren, bereits vergessenen Drama aber wäre weder jenes Motiv noch diese Rücksicht recht begreiflich gewesen.

4) Ist nun das Verhältniss der Shakspere'schen Arbeit zu der Arbeit seines Vorgängers im Timon das hier vermuthete und charakterisirte, so wird die herkömmliche Frage nach den Quellen, die unser Dichter für sein Drama benutzt haben möchte, von selbst erledigt. Shakspere brauchte eben keine anderen Quellen vor Augen zu haben, als das Schauspiel des Anonymus, da dieses für seine Zwecke vollkommen ausreichte. So gut unserm Dichter, wie wir anderswo sehen, die Novellensammlung von Paynter, *Palace of Pleasure* betitelt, und der von Sir Thomas North übersetzte Plutarch auch bekannt war, so hat er doch weder aus jener Sammlung noch aus diesem Geschichtswerk die oft, u. A. auch in meiner Ausgabe, citirten, den Timon betreffenden Stellen für sein Drama zu studiren und zu verwerthen Anlass gefunden. Vielmehr war das lediglich die Sache seines Vorgängers, der freilich auch den, unserm Dichter schwerlich zugänglichen Dialog des Lucian in irgend einer Form gekannt haben muss. Dass der Stoff des Dramas zum guten Theil

dem Lucianischen Timon entlehnt ist, muss als unzweifelhaft angenommen werden, während es mindestens zweifelhaft erscheint, ob der Anonymus irgend welche Notiz genommen hat von jenem anderen altenglischen Schauspiel *Timon* eines gleichfalls unbekannten Verfassers, das Alexander Dyce im Jahr 1842 für die Shakspere Society herausgab. Die Aehnlichkeiten zwischen diesem für ein klassisch gedildetes Publicum, nicht für ein Londoner Volkstheater geschriebenen Timon, von dem ich die bezeichnendste Scene, die Bankettscene, in der Einleitung zu meiner Ausgabe mitgetheilt, und zwischen unserm Timon sind am Ende keine anderen, als die sich aus einer Behandlung desselben Stoffes mit Benutzung derselben Quellen, und zwar vorzugsweise auch des Lucianischen Timon, ergeben mussten.

Nach Aufstellung dieser vier einleitenden Sätze gehen wir nunmehr zur eigentlichen Analyse des Dramas selber über. Wir folgen dabei der einmal eingeführten Eintheilung in Acte und Scenen, welche bekanntlich beim Timon in der Folioausgabe sich noch nicht bezeichnet findet, sondern erst von Rowe in seiner ersten Ausgabe (1709) hinzugefügt ist.

A. I. Sc. 1. Es ist eine allgemeine Wahrnehmung bei der Betrachtung des altenglischen Theaters, dass selbst untergeordneten Dramatikern die Introduction meistens gut gelingt, dass sie, von einem glücklichen Instinct geleitet, es verstehen, das Publicum *medias in res* einzuführen und dasselbe von vornherein mit einer gewissen Sicherheit und Anschaulichkeit über ihre dramatischen Absichten zu orientiren. So hätte Shakspere, wie er den Plan seines Vorgängers auch in dieser Scene unverändert adoptirt hat, vielleicht auch dessen Worte, unbeschadet des dramatischen Zweckes und der dramatischen Wirkung, beibehalten können. Wenn Shakspere demungeachtet wenigstens den ersten Theil dieser Scene neu schrieb, so mochte ihn dabei nicht nur der Wunsch leiten, seinen eignen Ton gleich im Anfang vorklingen zu lassen, sondern eben so sehr die Erwägung, dass sein einziges, ausschliessliches Augenmerk bei seiner Mitarbeit, die Charakteristik des Hauptthelden, wesentlich schon in dieser Einleitung vorzubereiten war. Bei dieser

Rücksicht liess Shakspere freilich die Unebenheiten und die Widersprüche ausser Acht, oder liess sie doch bestehen, welche eine nur partielle Umarbeitung in das Drama bringen musste. — Als zufällig mag es erscheinen, wenn in der Folio unter den auftretenden Clienten Timon's neben dem Poeten, Maler, Juwelier und Kaufmann auch ein Seidenkrämer *(Mercer)* genannt wird, eine Figur, die in dem ältern Drama gewiss eine Rolle gespielt hat, von der Shakspere aber nur den Namen, und auch den vielleicht nur aus Versehen, in seinen Text mit hinübernahm. Bedeutsamer ist schon der Zwiespalt zwischen der Charakteristik zweier dieser Clienten oder Parasiten, wie Shakspere sie gibt, und zwischen derjenigen, welche ihm in dem Werke des Vorgängers vorgelegen haben muss. In dem ursprünglichen Drama müssen der Poet und der Maler ganz zu dem gemeinen Trosse der übrigen Schmeichler gehört haben, welche den verschwenderischen Timon zu ihrem Vortheil egoistisch auszubeuten und in seiner Verblendung zu erhalten suchen. Als solche erscheinen die beiden denn auch in der von Shakspere nicht angetasteten ersten Scene des fünften Actes. In dieser Einleitungsscene des ersten Actes aber ist der Poet vielmehr der wohlmeinende Warner, und sein dem reichen Gönner zugedachtes Gedicht verräth nach der von ihm selbst mitgetheilten Skizze die unverkennbare Tendenz, dem Timon einen Spiegel zur Selbstbeschauung und zur richtigen Würdigung falscher Freunde vorzuhalten. Auch der Maler, indem er dem Poeten eifrig und redlich gesinnt zustimmt, fällt aus der Rolle, die er eigentlich spielen sollte und im fünften Acte auch spielt. Unsern Dichter leitete bei dieser Abweichung gewiss die Absicht, die ihn überall leitet: die Gemüther der Zuschauer schon zeitig auf die kommende Peripetie und Katastrophe hinzuweisen, nirgendwo aber durch Ueberraschung und Knalleffect wirken zu wollen. — Zu den Widersprüchen gehört es ferner, dass Apemantus in der von Shakspere verfassten Darstellung des Poeten als ein ganz Anderer erscheint, wie er sich später uns in den von dem Vorgänger überkommenen Scenen präsentirt:

Yea, from the glass-faced flatterer
To Apemantus, that few things loves better

Than to abhor himself: even he drops down
The knee before him, and returns in peace
Most rich in Timon's nod.

Indem Shakspere auch hier seinem Grundsatze folgte, so viel wie möglich, die auftretenden Personen schon vor ihrem Auftreten namhaft zu machen, und, so viel wie nöthig, sie zu charakterisiren, übersah er, dass die von dem Vorgänger gegebene Charakteristik wenig mit der von ihm selber hier dem Poeten in den Mund gelegten übereinstimme. Während wir in dem ersten Theil dieser ersten Scene bis zum Auftreten Timon's unzweifelhaft Shakspere's alleinige Hand — seinen Vers und Stil aus seiner reifsten Zeit — zu erkennen haben, wobei der Dichter ganz in seiner Weise die hyperbolische Redeweise seines Poeten durch eine gewisse gesuchte Manier über die Redeweise der Scene selbst emporhebt, scheint in dem zweiten Theile der ersten Scene diese Hand Shakspere's nur eine verbessernde, überarbeitende gewesen zu sein. In den ersten Proben, die wir von Timon's unerschöpflicher Freigebigkeit zu sehen bekommen, in den Gesprächen mit dem Diener des Ventidius und mit dem alten Athener ist gewiss Manches von dem Vorgänger stehen geblieben. Die ganze Behandlung dieser Partie ist zu wenig prägnant, zu skizzenhaft und flüchtig für eine selbständige Arbeit unseres Dichters, dessen Spuren vollends verschwinden bei dem Auftreten des Apemantus. Der plumpe geist- und witzlose Cynismus, mit dem dieser angebliche Philosoph seine Grobheiten, wie Faustschläge, rechts und links austheilt, ohne von irgend einer Seite die gebührende Replik zu erhalten, ist durchaus unshakspereseh. Man vergleiche nur, in wie ganz anderer Art, mit ätzendem Witz und scharfer Beobachtungsgabe ausgestattet, Shakspere den Cyniker und Lästerer Thersites in seinem *Troilus and Cressida* sich gehaben lässt. Allenfalls das eine Wort des Apemantus: *The strain of man's bred out into baboon and monkey* möchte von Shakspere herrühren, nicht aber das Vorhergehende. — Zu der ersten Begegnung des Alcibiades mit dem Timon hat unser Dichter nichts von dem Seinigen hinzugethan, wie er überhaupt durch das ganze Drama

hindurch die seltsame, schiefe und unmotivirte Stellung. welche der Vorgänger dem Alcibiades angewiesen hat, nirgendwo klarer und begreiflicher zu machen sich bemüht hat. — Das kurze Zwiegespräch der beiden Herren, mit denen die erste Scene schliesst, mag von Shakspere wenigstens retouchirt, wenn auch nicht ganz von ihm entworfen sein. Die Kürze desselben lässt übrigens kaum ein sicheres Urtheil zu. — Schliesslich mag noch auf einen Widerspruch hingedeutet werden, in den Shakspere mit seinem Vorgänger gerathen ist. Nachdem bei Shakspere Timon das ihm dargebotene Bild des Malers betrachtet und mit bestem Dank acceptirt hat: *I like your work and you shall find it,* fordert bei dem Vorgänger Timon, als Alcibiades schon angemeldet ist, den Maler auf, ihm nach Tisch das Bild zu zeigen, als ob er es bis dahin nicht gesehen: *Go not hence, till I have thank'd you; and when dinner 's done, show me this piece.*

A. I. Sc. 2. Solchen Vers und solche Prosa. solche springenden Uebergänge von dem einen zur andern und umgekehrt, wie wir sie hier finden, hat Shakspere nirgendwo sonst sich zu Schulden kommen lassen. Vollends unshaksperesch ist die Art, wie der Vorgänger in den Reden des Apemantus seinen lahmen Jambus mit Reimen ausstattet, ohne die epigrammatische Abrundung und antithetische Zuspitzung, die wir in Shakspere's gereimten Couplets finden. In Sinn und Form gleich mangelhaft ist z. B. auch der Schluss von Timon's erster Rede:

> *If our betters play at that game, we must not dare*
> *To imitate them: faults that are rich are fair.*

So wenig wie das gereimte Tischgebet des Apemantus eine Spur von Shakspere'scher Prägnanz aufzuweisen hat, so wenig von Shakspere'scher Eleganz verräth der vom Cupido eingeführte Maskenzug und der Empfang, den derselbe bei Timon und seinen Gästen findet. Wie sinnreich weiss Shakspere in seinen eignen Dramen solche *Masques,* in denen sich der feinste Duft damaliger Hofpoesie auch zum Volksgeschmack herabzulassen verstand, in Allegorie und Sprache auszustatten! — Die täppisch geistlose Weise, mit der Timon

zum Schlusse dieser Scene blindlings seine Wohlthaten nach allen Seiten hin verstreut, bildet das vollkommene Gegenstück zu derselben täppisch geistlosen Weise, wie Apemantus seine Sottisen an den Mann bringt: das Eine ist so wenig Shakspere'sch wie das Andere. — Auch an den Flavius, den einzigen Charakter neben dem des Helden, den Shakspere im Verlaufe des Dramas mit einzelnen Pinselstrichen bedacht hat, hat unser Dichter in dieser Scene noch nicht die bessernde Hand gelegt. Dessen Jambus ist eben so lahm, eben so zur Unzeit mit Reimen verbrämt, wie der der übrigen Figuren dieser Scene. — Endlich sei noch auf eine unshakspere'sche Einzelnheit dieser Scene hingedeutet, da wo Timon von Apemantus sagt:

They say, my lords, Ira furor brevis est,
But yond man 's ever angry.

Diese wohlfeile Gelehrsamkeit lateinischer Floskeln anzubringen, kann nur dem Vorgänger eingefallen sein. Bei Shakspere finden wir dergleichen nur in den allerfrühesten Jugendarbeiten, in *Henry VI.* und im *Titus Andronicus,* nirgendwo aber in seinen späteren Werken.

A. II. Sc. 1. In die Rede des Senators mag Shakspere einige charakteristische Zeilen hineingearbeitet haben, wie z. B. *If I want gold, steal but a beggar's dog* etc., die allerdings den Versbau und Stil unsers Dichters zu verrathen scheinen. Das Ganze aber gehört schwerlich ihm, sondern dem Vorgänger an. — In dem Personenverzeichnisse, welches ausnahmsweise schon die Folioausgabe von unserm Drama bringt, figurirt der hier auftretende Caphis unter den *Servants to Usurers.* Damit ist der Senator dieser Scene denn vor der Hand nur als Wucherer bezeichnet, nicht in seiner erst später betonten politischen Eigenschaft. Wir werden auf diese Discrepanz des Vorgängers, welche Shakspere sich nicht gemüssigt gesehen hat wegzuräumen, im Verlaufe des Dramas noch öfter zurückzukommen veranlasst sein. Hier sei nur auf die unkünstlerische Ueberflüssigkeit dieser Scene hingedeutet. Dass der Senator, den Timon's notorische masslose Verschwendung um die Sicherheit

seiner dem Verschwender dargeliehenen Gelder besorgt macht, seinen Diener Caphis als Mahner an den saumseligen Schuldner entsendet, das erhellt hinlänglich aus der folgenden Scene; und etwas anderes als das ersehen wir aus dieser ersten Scene des zweiten Actes nicht. Dergleichen steht entschieden im Widerspruch mit der Shakspere-schen Kunst, die in jeder Scene den Gang der Handlung fördert oder mindestens doch, wo die Handlung etwa nicht gefördert erscheint, uns über Personen und Zustände weiter orientirt.

A. II. Sc. 2. Der erste kurze Monolog des Haushofmeisters ist genugsam durch die incorrecte Schreibart und durch das mitten eingeschobene, den Sinn so unklar und schief ausdrückende Reimpaar:

Never mind
Was to be so unwise, to be so kind —

als eine Arbeit des Vorgängers gekennzeichnet. Eben so wenig können die auftretenden Diener der Gläubiger Timon's und ihre Begegnungen mit dem Herrn des Hauses und dem Haushofmeister von Shakspere gearbeitet sein. Vollends ungeschickt ist der rasche Weggang Timon's mit seinem Haushofmeister, und die Unterbrechung, welche die nothwendige und später doch erfolgende Auseinandersetzung zwischen den Beiden über die misslichen Vermögensverhältnisse damit erleidet. In der That scheinen sich Timon und Flavius für den Augenblick von der Bühne lediglich deshalb zurückzuziehen, damit erst Apemantus und der Narr, und nachher der Page ihr müssiges Wortscharmützel unter sich und mit den Dienern der Gläubiger ausfechten können. — Die zusammenhangslos hier von dem Vorgänger angebrachte Figur des Narren entspricht sehr wenig dem bekannten Shakspere'schen Typus dieses herkömmlichen Requisits der altenglischen Bühne. Ganz unshakspere'sch muss es auch erscheinen, dass der Narr wie der Page sich wiederholt auf ihre Gebieterin, eine Bordellwirthin, beziehen, der Page sogar Briefe, wahrscheinlich kupplerischen Inhalts, von derselben an Alcibiades und an Timon zu besorgen hat, während weder vorher noch nachher von dieser Person weiter die Rede ist. Es ist sehr wahrscheinlich,

dass in dem Drama des Vorgängers diese Bordellwirthin wirklich auftrat, und dass Shakspere die betreffenden Scenen strich, um für andre Dinge Raum zu gewinnen. Vielleicht stand sie mit der Phrynia und Timandra in Verbindung, welche in Begleitung ihres Freundes Alcibiades im vierten Act erscheinen, ohne dass, was Shakspere gewiss nicht unterlassen hätte, vorher auf deren Erscheinung vorbereitend hingedeutet wäre. — Nach dem Weggehen des Narren, des Pagen und des Apemantus, das eben so unmotivirt erfolgt, wie vorher ihr Auftreten, kehren denn Timon und Flavius zurück und nehmen ihr Gespräch ungefähr an demselben Punkte wieder auf, wo sie es vorher fallen liessen. — Dafür ist der Rest dieser Scene aber unzweifelhaft von Shakspere's Meisterhand. Die beiden Charaktere des Herrn und des Haushofmeisters in ihrem Verhältnisse zu einander zeichnen so scharf umrissen sich ab, wie nirgendwo vorher. Die Rede strömt gewaltig und leicht zugleich dahin, und der Vers zeigt alle die dramatisch lebendige Mannigfaltigkeit, den kräftigen Schwung und Wohllaut, welche ihn in Shakspere's mittlerer Periode charakterisirten. — Sollten wir in dieser Scene noch Etwas als besonders Shakspere'sch hervorheben, so wäre es die drastische Schilderung, welche Flavius von den Ausflüchten der von ihm um ein Darlehn angegangenen Senatoren entwirft und Timon's antwortender Ausruf: *You gods, reward them!* worauf er doch in seiner sanguinischen Zuversicht und Freundlichkeit alsbald dem bekümmerten treuen Flavius seinen eigenen unerschütterten guten Muth einzuflössen sucht. — Freilich lässt Shakspere dabei ausser Acht, dass nach der Darstellung des Vorgängers Timon von denselben Senatoren, die er hier, als geschähe es zum ersten Mal, um ein Darlehn von tausend Pfund ansprechen lässt, bereits um die Erstattung früher ihm geliehener bedeutender Summen gemahnt war. — Der parenthetische Zusatz, die Senatoren betreffend,

(Of whom, even to the state's best health, I have
Deserved this hearing)

deutet vorbereitend in Shakspere's Weise auf ein bisher nicht berührtes Moment hin, das erst später im Drama zu voller Geltung

gelangen soll. — Die Schlusscouplets des Actes in ihrer ungefügen, durch den Reim offenbar genirten Ausdrucksweise scheint Shakspere von dem Vorgänger entlehnt oder stehen gelassen zu haben.

A. III. Sc. 1. Die erste Scene ist von dem Vorgänger und zwar in dessen bester Manier, wie überhaupt sein dramatisches Geschick sich gerade am vortheilhaftesten beurkundet in der Nüancirung und Steigerung, mit welcher in den drei ersten Scenen dieses Actes nach der Reihe die drei falschen Freunde dem Gesuche Timon's um eine Anleihe in verschiedener Weise ausweichen. Nur ist die Komik, die dabei zum Vorschein kommt, nicht gerade die Shakspere'sche; sie erinnert vielmehr an die Art Ben Jonson's und seiner Schule. Am wenigsten Shakspere'sch sind die der Prosa des Dialogs angeflickten Epiloge in schlecht gebauten Jamben, in denen moralische Nutzanwendungen und Betrachtungen voll von schwächlichem Pathos über die niedrige Gesinnung der Freunde Timon's angestellt und den abgewiesenen Dienern oder auch einem unparteiischen Dritten in den Mund gelegt werden.

A. III. Sc. 2. Das Ebenbemerkte gilt auch von dieser Scene. Um einen Interlocutor für den Lucius zu beschaffen, lässt der Vorgänger ungeschickt und unmotivirt genug drei Fremde, d. h. drei Nicht-Athener, auftreten, wo Shakspere sich füglich mit Einem begnügt haben würde. — Die Rede des ersten Fremden nach Lucius' Abgange mag Shakspere mit einigen Versen ausgestattet haben, etwa von da an, wo es heisst:

Timon's money
Has paid his men their wages: he ne'er drinks
But Timon's silver treads upon his lips. etc.

Nur vergass Shakspere auch an dieser Stelle, dass nach der Darstellung des Vorgängers der erste Fremde am Anfang derselben Scene von dem Verhältnisse des Lucius zu Timon noch nichts Näheres wusste und nun plötzlich darüber die genaueste Detailkenntniss — man sieht nicht recht woher gewonnen — an den Tag legt.

A. III. Sc. 3. Dass dem Vorgänger die Prosa immer noch besser gelingt als der Vers, beweist u. A. diese Scene, die in ihrer ganzen metrischen Verwahrlosung Shakspere hat stehen lassen, ohne etwas daran zu ändern oder hinzuzuthun. — Sehr weit hergeholt und ganz gegen Shakspere's Manier gleichsam bei den Haaren herbeigeschleppt erscheint in der kurzen Prosarede des Dieners die Anspielung auf die Maasslosigkeiten eines kirchlich politischen Fanatismus, wie sie allerdings in jener Zeit auch in England häufig genug waren: *like those that, under hot ardent zeal, would set whole realms on fire.* — Merkwürdig ist auch, mit welchen trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen der Vorgänger überall seine Reden in der Mitte ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert; so z. B. die Schlussverse dieser Scene:

And this is all a liberal course allows;
Who cannot keep his wealth must keep his house.

So auch die der vorhergehenden:

Men must learn now with pity to dispense:
For policy sits above conscience.

Wie hat man nur jemals derlei flaches Gereimsel für shakspere'sch halten können?

A. III. Sc. 4. Shakspere's Hand wird in dieser Scene erst mit dem Auftreten Timon's sichtbar. Was diesem vorhergeht, charakterisirt sich als eine Arbeit des Vorgängers schon durch die ungeschickte Wiederholung derselben Situation, welche in einer früheren Scene (A. II. Sc. 2) bereits vorgeführt war: der Zusammenfluss und Zudrang der verschiedenen Diener, welche in ungestümen Mahnungen die Geldforderungen ihrer wucherischen Herren bei Timon und seinem Haushofmeister geltend machen. Der erste Theil dieser Scene erscheint um so überflüssiger, als Timon ja nicht durch diese wiederholte Behelligung von Seiten seiner Gläubiger, sondern durch den so bitter und tief von ihm empfundenen Undank seiner falschen Freunde auf den Gedanken gebracht wird, noch einmal Einladungen zu einem glänzenden Gastmahl ergehen zu

lassen. Solcher Mangel an Ebenmaass und Folgerichtigkeit in der Construction der Scenenreihe ist eher dem Vorgänger als unserm Dichter zuzurechnen. — Die Verse, welche Timon selbst in dieser Scene spricht, tragen jedoch ein entschieden Shakspere'sches Gepräge, das nur an einer Stelle in der Folio etwas verwischt ist:

> *So fitly? Go, bid all my friends again,*
> *Lucius, Lucullus, and Sempronius, Vllorxa: all;*
> *I'll once more feast the rascals.*
> *Flav.* *O my lord!*

Man könnte vermuthen, dass das fabelhafte Wort *Vllorxa* als der Name eines Timon'schen Freundes durch ein Versehen aus der Arbeit des Vorgängers in diese gewiss Shakspere'schen Verse gerathen sei, wenn es nicht doch wahrscheinlicher wäre, dass in der Handschrift das darunter stehende *O my lord* verkehrt hieher gesetzt und dann durch ein halbes Ausstreichen unleserlich geworden sein mochte. — Der Name *Ventidius,* den man hier hat muthmaassen wollen, würde den Vers stören und wäre auch schwerlich *Vllorxa* gelesen worden.

A. III. Sc. 5. Die unshakspere'schen Eigenthümlichkeiten des Vorgängers erscheinen vielleicht in keiner Scene so evident wie in dieser, welche mit dem Helden des Dramas und dessen Angelegenheiten nicht das Mindeste zu schaffen hat. Unshakspere'sch ist zunächst die Form: der Blankvers, der in der That oft nur ein scheinbarer Blankvers, vergebens von den Herausgebern in das Schema eines wirklichen eingezwängt ist: vermischt mit Halbversen und mit Reimpaaren, welche, meistens mit einer Sentenz, jede längere Rede und Gegenrede abschliessen. Unshakspere'sch ist aber noch mehr der Inhalt. Die ganze Scene dreht sich um das Schicksal eines namenlosen Unbekannten, von dem weder vorher in dem Stücke die Rede war noch weiterhin die Rede sein wird. Derselbe ist zum Tode verurtheilt, weil er einen Gegner im Zweikampf erlegt hat; und Alcibiades als der Freund des verurtheilten Raufboldes und Trunkenboldes — denn als solcher wird er charakterisirt — fleht vergebens den Athenischen Senat um die Begnadigung des Delin-

quenten an. Empört durch die schnöde Zurückweisung, die er erfährt, wirft der Feldherr den Senatoren ihre Wuchergeschäfte vor und zieht mit solchen Recriminationen sich selbst die Strafe der Verbannung zu, worauf er rasch entschlossen ist, seine ohnehin missvergnügten Truppen als ein echter Condottiere nunmehr gegen die Stadt zu verwenden, in deren Dienste er sie bisher geführt. — Umsonst wird man sich im ganzen Bereiche des Shakspere'schen Dramas nach einer Scene umsehen, die so unvermittelt zwischen andere eingeschoben daständе, wie diese; da gerade darin das Wesen der Kunst Shakspere's besteht, jede folgende Scene aus einer vorhergehenden gleichsam organisch hervorwachsen zu lassen und in das Gewebe des Dramas keinen neuen Faden einzuschlagen, der sich nicht alsbald fest mit einem früher eingeschlagenen verschlänge. Hier aber laufen die Angelegenheiten des Alcibiades zwar parallel mit denen des Timon, aber sie berühren einander nirgend, wenn man nicht etwa das als eine Berührung gelten lassen will, dass später Alcibiades auf seinem im eignen Interesse unternommenen Feldzug gegen Athen bei seinem alten Freunde und nunmehrigen Menschenhasser Timon in dessen Einöde vorspricht, ihn zur Betheiligung an der Expedition auffordert, aber, kurz von ihm abgewiesen, unverrichteter Sache wieder abzieht. Der Zweck, den der Vorgänger mit der ungeschickten Einschiebung dieser Scene verband, lässt sich allerdings leicht vermuthen: das feindliche Auftreten des Alcibiades gegen seine Vaterstadt sollte motivirt und damit die Nemesis über Athen herbeigeführt werden. Die Nemesis für was? Entweder wegen der Wuchergeschäfte im Allgemeinen, die der Senat betreibt, oder weil diese Wuchergeschäfte — vielmehr eigne Verschwendung — den Timon in's Unglück und in ein freiwilliges Exil gestürzt, ihn aus einem blinden Menschenfreunde zu einem ebenso blinden Menschenfeinde umgewandelt haben. Freilich kommt diese Nemesis, welche die Athener durch das Werkzeug des Alcibiades züchtigt, als Genugthuung für Timon selbst zu spät, da er mittlerweile — man sieht nicht recht, wann, wie und wo — Todes verblichen ist. — Es bedarf nur dieser Aufzählung von Incidenzpunkten und Momenten, die wir theilweise hier anticipiren,

um uns inne werden zu lassen, dass in solcher dramatischen, oder undramatischen, Construction oder Confusion, keine Ader von Shakspere's Dramatik zu finden ist. — Schliesslich sei noch bemerkt, dass, auch in dieser Scene, namentlich in den gereimten Versen, der Vorgänger an derselben Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leidet, die oft nur ahnen lässt, was er gemeint hat, die aber eine deutlichere, sichere Interpretation kaum gestattet. So wenn Alcibiades von seinem rauflustigen Freunde aussagt:

He did behave his anger, ere 't was spent,
As if he had but prov'd an argument.

Und die Schlussverse aus dem Monolog des Alcibiades:

'Tis honour with most lands to be at odds;
Soldiers should brook as little wrong as gods.

A. III. Sc. 6. Die Bankettscene bildet den Culminationspunkt des Dramas. Dennoch hat Shakspere den ersten in Prosa abgefassten Theil derselben unverändert von dem Vorgänger entlehnt und auch den Uebelstand unverbessert gelassen, dass die einzelnen Freunde Timon's hier nicht mehr, wie in den vorigen Scenen, namhaft gemacht werden, während es doch keinem Zweifel unterliegt, dass, der früheren Weisung Timon's an den Haushofmeister gemäss, jedenfalls Lucius, Lucullus und Sempronius, wahrscheinlich auch Ventidius, unter den eingeladenen Gästen sich befinden. Shakspere's Hand lässt sich erst spüren mit dem Blankvers der gewaltigen Strafreden Timon's und hört auch damit auf, so dass das Schlussgespräch der verstörten Gäste, die nach ihren verlorenen Sachen suchen, wieder dem Vorgänger zuzuschreiben ist. — Die letzten Zeilen dieses Actes, von der Hand des Vorgängers also:

I feel 't upon my bones,
One day he gives us diamonds, next day stones

lassen allerdings vermuthen, falls der Sinn nicht theilweise figürlich zu fassen ist, dass in dem Drama des Vorgängers, wie in dem von Dyce publicirten, oben erwähnten Schauspiel, der Wirth den Gästen

die in den Schüsseln liegenden Steine an die Köpfe wirft, während bei Shakspere Timon ihnen das warme Wasser in's Gesicht spritzt. Wenigstens muss man das nach dem Wortlaute des Textes schliessen, denn die betreffenden Bühnenweisungen: *The dishes uncovered are full of warm water. — Throwing water in their faces. — Throws the dishes at them* sind erst von den späteren Herausgebern zur Erläuterung hinzugefügt und stehen noch nicht in der Folioausgabe.

A. IV. Sc. 1. Erst hier, kann man sagen, beginnt ein lebendigeres Interesse, ein energischeres Eingreifen Shakspere's, der bis dahin dem fremden Drama nur eine fragmentarische und vorübergehende Betheiligung hatte angedeihen lassen. Timon, der Menschenfeind, mochte unserem Dichter zur dramatischen Behandlung ungleich anziehender und fesselnder erscheinen als Timon, der leichtlebige, gastfreie Allerweltsfreund; und wenngleich Shakspere auch den letztern, wie wir in der Analyse der vorhergehenden Acte und Scenen sahen, mit einzelnen charakteristischen Zügen ausgestattet, so hat er sein ganzes erschütterndes Pathos, seine ganze psychologische Meisterschaft und Gedankenfülle erst auf den Misanthropen verwenden mögen, der, mit wahrhaft zermalmenden Verwünschungen auf das verhasste undankbare Athen den letzten Blick werfend, sich vor der gesammten Menschheit und ihren ungeheuren Freveln in seine Einöde zurückzieht. — Von den Verfluchungen, die Timon in diesem prachtvollen Monologe ausstösst, hatte der Vorgänger wohl schon Einiges (A. III. Sc. 6) in Timon's letztem Tischgebet anticipirt, was Shakspere denn unbekümmert stehen liess; aber wer diese schwächliche, in gesuchten Antithesen stolpernde Prosa mit jenem voll und mächtig dahinströmenden Blankvers zusammenstellt, der wird deutlich genug die Kluft ermessen, welche die mässige, untergeordnete poetische Begabung des einen Dichters von der überlegenen, hinreissenden Gewalt des andern trennt.

A. IV. Sc. 2. In dieser Scene scheiden sich die Shakspere'schen Elemente von den unshakspere'schen so scharf wie kaum irgendwo sonst. Bis zu dem Weggange der Diener gehört Alles unserm Dichter an, der, so kurz die Scene ist, hier die rührendsten Töne sanfter Wehmuth anzuschlagen weiss, als eine Ruhepause

gleichsam inmitten der wilden, selbstzerfleischenden Leidenschaften des Menschenhasses, welche die vorhergehende Scene wie die folgende durchstürmen. — Der Monolog des Flavius dagegen nach der Verabschiedung seiner bisherigen Hausgenossen trägt wieder alle Kennzeichen des Vorgängers an sich: die moralischen Gemeinplätze, deren Trivialität durch den Reim noch mehr hervorgehoben wird unter den übrigen reimlosen, holprichten oder unvollständigen Versen; der schiefe und unklare Ausdruck, der den Sinn oft mehr versteckt als offenbart; endlich der Mangel an Folgerichtigkeit im Raisonnement und der schroffe und unvermittelte Uebergang von müssigem Sentenzenkram zu sachlichen Aeusserungen, die mit dem Fortschreiten der Handlung in Verbindung stehen und auf kommende Ereignisse hinweisen sollen.

A. IV. Sc. 3. *Enter Timon in the Woods* lautet in der Folioausgabe, welche sonst so selten die Localität bezeichnet, die Ueberschrift dieser Scene. Wir haben hier eine lockere Aneinanderreihung mehrerer Scenen, durch kein anderes inneres Band verknüpft als durch die fast ununterbrochene Anwesenheit Timon's, der nach einander die verschiedenen Ansprachen wechselnder Besucher abfertigt. Der kunstlose Plan rührt von dem Vorgänger her und ist, wie wir sehen werden, von Shakspere nicht verbessert worden, eher vielleicht durch die eingefügten Zuthaten in Verwirrung gebracht. Der erste Monolog ist in seiner jetzigen Gestalt durchaus Shakspere's Werk, muss aber auf einen ähnlichen des Vorgängers basirt sein; denn die darin vorkommenden Motive, dass Timon nach Wurzeln gräbt und dafür Gold in der Erde findet, bietet weder Paynter's *Palace of Pleasure* noch North's Plutarch, sondern lediglich Lucian, den wohl der klassisch gebildete Vorgänger, nicht aber Shakspere gekannt haben mag. — Auch der folgenden Scene, unzweifelhaft vom echtesten Shakspere'schen Gepräge von Anfang bis zu Ende, muss eine äusserlich entsprechende des Vorgängers zum Grunde gelegen haben. In einer selbständigen Arbeit würde Shakspere kaum die Unschicklichkeit begangen haben, den Feldherrn Alcibiades, in kriegerischem Aufzuge, mit Trommeln und Pfeifen, zugleich in der mehr als zweideutigen Begleitung der Buhlerinnen Phrynia und Timandra

auftreten zu lassen. Noch weniger ist es Shakspere's Art, seine Personen dem Publicum vorzuführen, ohne vor ihrer Erscheinung schon darauf vorzubereiten und sie ausdrücklich namhaft zu machen. — Auch im Einzelnen hat Shakspere manche Incongruenzen von dem Vorgänger mit hinübergenommen: so die kurzen prosaischen Zwischenreden, deren niedriger und dabei doch gesuchter Ton wenig passen will zu dem Pathos der wirklich Shakspere'schen Reden im Blankvers, die, im Ton energischer Entrüstung, hier einmal die Juvenalische Seite des vielseitigsten Dichters hervorkehren. — Auch die vorkommenden Widersprüche dürfen wir wohl getrost auf Rechnung des Vorgängers setzen. Alcibiades, der ehemals mit Timon so innig Befreundete, erkennt ihn zuerst nicht wieder in der gewaltigen Veränderung, die äusserlich und innerlich mit ihm vorgegangen ist; und als er ihn erkannt hat, weiss er doch nichts von den Schicksalen, welche mittlerweile seinen alten Freund betroffen haben:

I know thee well,
But in thy fortunes am unlearn'd and strange

sagt er; aber bald darauf zeigt er sich in diesen Schicksalen Timon's doch sehr wohl bewandert:

I have heard and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,
Forgetting thy great deeds, when neighbour states,
But for thy sword and fortune, trod upon them —

Dieser Charakter eines grossen, um seine Vaterstadt mit Gut und Blut hochverdienten Patrioten wird erst hier dem Timon geliehen, offenbar im Hinblick auf die spätere Katastrophe, wo Alcibiades plötzlich nicht mehr als der Rächer seiner eigenen Schmach, oder seines namenlosen vom Senat zum Tode verurtheilten Freundes, sondern als der Rächer der dem Timon widerfahrenen Unbill erscheinen soll, freilich in einer höchst gezwungenen, inconsequenten Combination. Hätte Shakspere den Plan zu diesem Drama gemacht, gewiss würden wir nicht erst jetzt, so beiläufig und unbestimmt,

von den ehemaligen kriegerischen Verdiensten Timon's zu hören bekommen. — Der folgende zweite Monolog des Misanthropen ist eben so echt shakspere'sch wie der Dialog zwischen Timon und Apemantus, so weit nämlich darin der Blankvers reicht. Shakspere's überlegene Kunst offenbart sich in der pathetisch prägnanten Darlegung seines philosophischen Tiefsinns, mit welchem er die auf den ersten Anblick jetzt so wahlverwandt erscheinenden Charaktere des Misanthropen und des Cynikers scharf unterscheidet. In schneidendem Contraste mit dieser Partie, die unbedingt zu den glänzendsten Stil- und Versproben unsers Dichters zu zählen ist, steht denn freilich die vom Vorgänger entlehnte prosaische Fortsetzung des Dialogs, der am Ende in eine ganz gemeine Schimpferei zwischen den beiden Menschenfeinden ausartet. Die einzige Zeile, die für den Vorgänger fast zu prägnant klingt:

I am sorry I shall lose a stone by thee

mag Shakspere hinzugefügt haben. — Von dem Monologe, den Timon spricht, als er den Apemantus schon weggegangen wähnt, kann unserm Dichter nur die glänzende Apostrophe an das Gold angehören, die allerdings in jedem Zuge Shakspere's Hand verräth. Aber die vorangehenden, mit dem folgenden in keinem ersichtlichen Zusammenhange stehenden Verse zeigen schon durch die Reimverse:

make thine epitaph,
That death in me at others' lives may laugh

in ihrer platten Manier deutlich genug das Fabrikat des Vorgängers, der hier, etwas vor der Zeit, den Timon schon an die Bestellung seines Grabes und an die Anfertigung seiner Grabschrift denken lässt. Der Vorgänger hatte, scheint es, gar zu grosse Eile, die betreffenden Notizen aus Plutarch und Paynter schon hier, wenigstens andeutungsweise, zu verwerthen. — Eine ähnliche Ungeschicklichkeit, die Shakspere stehen liess, beging der Vorgänger darin, dass er den Apemantus abtreten lässt, mit der ausgesprochenen Absicht, Timon's Goldreichthum in der Stadt zu verrathen und ihm dadurch alle Welt auf den Hals zu hetzen. Apemantus muss

diese Absicht mit einer an Hexerei grenzenden Geschwindigkeit ausführen; denn kaum ist er fort, so treten auch schon die Diebe auf, herbeigelockt, wie sie sagen, durch das allgemein verbreitete Gerücht von Timon's Reichthum. — Zu dem sich nun entspinnenden Gespräch hat Shakspere die im besten Blankvers abgefassten Reden geliefert, in denen Timon mit beissender Ironie die Diebe auffordert, bei ihrem Diebeshandwerk, als einer durch die angesehensten Vorbilder völlig gerechtfertigten Profession, auch fernerhin zu bleiben; in ähnlicher Weise wie er vorher die galanten Damen, Phrynia und Timandra, ermahnt hatte, ihr Geschäft fortzusetzen. Die kurzen Wechselreden der Diebe in Prosa, welche diese beredte Apologie des Diebstahls einfassen, mögen von dem Vorgänger stammen, höchstens von Shakspere hie und da interpolirt sein. So sieht das Schlusswort: *Let us first see peace in Athens; there is no time so miserable, but a man may be true* ganz unserm Dichter ähnlich. — Der folgende Monolog des treuen, seinen verarmten Herrn aufsuchenden Haushofmeisters schliesst sich in Form und Inhalt an einen früheren desselben an (A. IV. Sc. 2) und trägt die dort schon charakterisirten Merkmale einer Arbeit des Vorgängers in solcher Uebereinstimmung an sich, dass es hier genügt, darauf nur hinzuweisen. — Auch in dem Gespräche des Flavius mit dem Timon treten diese Merkmale stellenweise unverkennbar hervor, wie z. B. in jenen ebenso mangelhaft construirten wie skandirten und gereimten Versen:

and believe it,
My most honour'd lord,
For any benefit that points to me,
Either in hope, or present, I'd exchange
For this one wish — that you had power and wealth
To requite me by making rich yourself.

Die Reden Timon's hat Shakspere hier allerdings stark überarbeitet, wenn er auch nicht alle Spuren seines Vorgängers hat verwischen mögen. So muss z. B. die Stelle: *What! dost thou weep?* u. s. w. bis zu der gar nicht hieher passenden, nur des Reims wegen angebrachten Sentenz:

Pity's sleeping:
Strange times that weep with laughing, not with weeping

von dem Vorgänger herrühren. Dass Timon behauptet, er liebe den Flavius, weil er ihn wegen seiner Thränen für ein Weib hält, widerspricht gänzlich dem hinlänglich vorher ausgesprochenen Charakter des Misanthropen, der alle Menschen ohne Unterschied, Männer und Weiber, gleich bitter hasst. Darüber vergleiche man nur die Scene der Phrynia und Timandra und die vorhergehenden Monologe, welche über diesen Punkt keinen Zweifel lassen.

A. V. Sc. 1. Die Eintheilung in Acte und Scenen findet sich, wie schon bemerkt ist, nicht in der Folioausgabe, sondern ist erst von Rowe (1709) bewerkstelligt. Im Sinne des Dichters hätte diese erste Scene des fünften Actes noch mit zu dem vierten Act gezogen werden müssen, mit dem sie inhaltlich zusammenhängt; doch ist es aus Gründen der Convenienz misslich, von der einmal überlieferten Anordnung abzuweichen. — Die beiden hier Auftretenden, den Maler und den Poeten, hatte schon Apemantus (A. IV. Sc. 3) herankommen sehen: *Yonder comes a poet and a painter,* sagt er in dem prosaischen, also von dem Vorgänger herrührenden Theil seines Dialogs mit Timon. Wenn nun demungeachtet die beiden alten Parasiten erst jetzt erscheinen, nach den Gesprächen Timon's mit den Banditen und mit dem Haushofmeister, so liegt allerdings der Gedanke nahe, dass Shakspere's Interpolationen solche Incongruenz veranlasst haben. Indess wird dieselbe füglich doch der Gedankenlosigkeit oder Nachlässigkeit des Vorgängers zuzuschreiben sein, wenn wir lesen, dass der Maler unter den von Timon mit Gold Beschenkten neben Phrynia und Timandra auch die Banditen — hier euphemistisch *poor straggling soldiers* genannt — und den Haushofmeister anführt. — Uebrigens gehört der in Prosa verfasste Anfang dieser Scene dem Vorgänger an, und auch die sich daran schliessenden gereimten Sentenzen, trivial und manierirt zugleich, unparteiisch zwischen die beiden Parasiten, den Maler und den Poeten vertheilt, sind ganz im bekannten Stil des Vorgängers gehalten. — Shakspere's Hand wird erst sichtbar mit den Worten:

What a god's gold etc. und bleibt sichtbar bis zum Schluss der Scene. — Die so nachdrücklich wiederholte Anrede an die Beiden: *two honest men — you that are honest — Most honest men! — You are honest men,* dieses sogar zweimal in derselben Rede — *Good honest men — my honest-natured friends* — sind ein echt Shakspere'sches Seitenstück zu dem wiederholten *honorable men* in der Rede des Antonius in *Julius Cäsar.* — Wenn Timon am Schlusse zu dem Maler sagt: *You have work for me, there's payment: hence!* so ist anzunehmen, dass er das vorhergehende Gespräch der Beiden von seiner Höhle aus belauscht hat; denn gegen Timon selber hat der Maler noch nichts von seiner Absicht verlauten lassen, ihm ein Gemälde zu dediciren. Widrigenfalls läge auch hier eine Discrepanz zwischen dem Vorgänger als dem Urheber des ersten Theils der Scene und zwischen Shakspere als dem Verfasser des zweiten Theils derselben vor.

A. V. Sc. 2. Mittlerweile hat Alcibiades mit seinem herrlichen Kriegsheere Athen zu bedrohen angefangen, und der Senat in seiner Bedrängniss hat zwei Mitglieder an den Timon abgesandt, um ihn zur Rückkehr und zur Uebernahme des Feldherrnamtes als Vertheidiger seiner Vaterstadt zu überreden. Flavius, mit Timon's Aufenthaltsort bekannt, dient dabei den abgesandten Bittstellern als Führer. — So unzweifelhaft diese Scene von Shakspere ist, so gewiss ist es, dass er auch diese ganz nach der Schablone des Vorgängers arbeitete. Dahin gehört u. A. die aus Paynter und Plutarch entlehnte und hier etwas gezwungen eingeflochtene Anekdote von dem Baum, an dem sich die lusttragenden Athener aufzuhängen eilen mögen, ehe Timon ihn abhaut. Bei der Verwendung dieser Anekdote für das Drama sind aber zwei wesentliche Züge verwischt, die ihr erst das rechte Apropos geben. Nach Plutarch's und Paynter's Darstellung stand Timon's Feigenbaum nicht in der Einöde, sondern, dem Mittelpunkte des Verkehrs ziemlich nahe, in einem Garten neben Timon's Hause, weshalb denn auch schon viele lebenssatte Athenische Bürger sich daran aufgehängt hatten. Als nun Timon, erzählen Plutarch und Paynter, um ein neues Gebäude aufzuführen, diesen Baum fällen wollte, ging er auf den öffentlichen Markt in

Athen und richtete dort von der Rednerbühne herab an seine Landsleute die Aufforderung, die er im Drama nur gelegentlich und beiläufig den beiden Senatoren überträgt. — Wie unser Dichter diese Anekdote in einer nicht recht passenden Anwendung dem Vorgänger entlehnt hat, so auch die, hier schon zum zweiten Mal auftauchende Hinweisung, in Timon's Munde, auf seine Grabschrift: *And let my grave-stone be your oracle.* In dieser Fassung sieht es fast aus, als ob Timon sich bei lebendigem Leibe begraben lassen wolle, lediglich um seinen Mitbürgern bald den Genuss zu verschaffen, sein Epitaph zu lesen. Solche Naivetät ist wohl weniger unserm Dichter zuzutrauen, als dem Vorgänger, der denn auch die lächerlich pomphaften Schlussreime zu Timon's letzter Rede geliefert haben mag:

Lips, let sour words go by, and language end:
What is amiss, plague and infection mend!
Graves only be men's works, and death their gain!
Sun, hide thy beams! Timon has done his reign.

A. V. Sc. 3. Zwischen der vorigen Scene und dieser muss Timon's Tod erfolgt sein, ob aus heiler Haut oder durch Selbstmord — darüber lässt uns der Vorgänger ganz im Dunkel; und auch Shakspere findet sich nicht gemüssigt, uns darüber aufzuklären, was er doch in einem von ihm selber von Anfang bis zu Ende verfassten Drama schwerlich unterlassen haben würde. Um aber die Hauptfigur nicht ganz spurlos aus einem Drama verschwinden zu lassen, das doch deren Namen führt, wird Timon in den folgenden Scenen, in denen freilich andere Interessen verhandelt werden, wenigstens erwähnt. So erfahren wir aus dieser dritten Scene, dass nicht nur der Athenische Senat in seiner Bedrängniss sich um Timon's Beistand bemüht, sondern dass auch Alcibiades, der vorher (A. IV. Sc. 3) so schnöde von dem Misanthropen Abgewiesene, dessen Allianz auf's Neue eifrig nachsucht. Was den Alcibiades jetzt, da er im Begriffe steht, als Sieger in Athen einzuziehen, veranlassen konnte, sich noch einmal um die Bundesgenossenschaft Timon's zu bewerben, der doch ursprünglich den Händeln des Alcibiades fremd war und auch später damit nichts zu schaffen haben

wollte — das zu motiviren, hat der Vorgänger verschmäht und Shakspere wenigstens nicht nachgeholt.

A. V. Sc. 4. *Enter a Souldier in the Woods, seeking Timon* lautet in der Folioausgabe die Ueberschrift dieser Scene, welche in ihrer seltsam confusen Haltung hinlänglich beurkundet, dass sie so wenig wie die vorige von Shakspere herrühren kann. Der Soldat, d. h. der von Alcibiades abgesandte Bote (vgl. A. V. Sc. 3) sucht Timon in seiner Höhle in den Wäldern, findet aber an dem ihm beschriebenen Platze, also jedenfalls unfern dieser Höhle, nur dessen Grab. Schon das steht im Widerspruch mit dem, was Timon selber vorher von seinem Grabe ausgesagt hatte, und was nachher derselbe Soldat bestätigt: dass Timon's Grab nämlich dicht am Meeresufer liege, wo es von der Flut einmal täglich bespült werde. Noch seltsamer aber erscheint es, dass der Soldat von der Grabschrift, die er selber nicht entziffern kann, rasch entschlossen einen Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades, der trotz seiner Jugend schon sehr gut lesen könne *(Our captain hath in every figure skill — An aged interpreter, though young in days)*, sie studire und daraus Timon's letzte Schicksale erfahre. Auf solche verzweifelte Auskunftsmittel gerieth aber der Vorgänger, weil die famose Grabschrift hier noch nicht gelesen werden durfte, sondern für den Schluss des Dramas, gleichsam zur Krönung des Gebäudes, aufgespart werden sollte. Da der Soldat füglich nicht den ganzen schweren Grabstein aufheben und mitschleppen kann, so ist er wenigstens mit dem nöthigen Wachsapparat versehen, um einen Abdruk von dem Epitaph, das Timon vor seinem mysteriösen Ende zierlich in den Stein gemeisselt haben muss, für den Alcibiades mit nach Athen zu nehmen! — Wir dürfen wohl zu Shakspere das Vertrauen hegen, dass er die Sache geschickter anzulegen gewusst haben würde, falls er sich überhaupt mit dieser Partie des Dramas befasst hätte. — Die weitere Frage, woher der des Lesens unkundige Soldat denn ohne Weiteres schliessen dürfe, dass das von ihm erblickte Grab Timon's Grab sei, welches, in Ermangelung menschlicher Wesen, ein Thier ihm errichtet habe, — diese Frage lassen wir füglich auf sich beruhen, als die geringere Unwahrscheinlichkeit neben der grösseren.

— Die Schwierigkeit wird auch nicht gehoben durch Staunton's höchst gezwungene Erklärung des betreffenden Passus. Ihm zufolge hätten wir es mit zwei Inschriften zu thun: mit einer, die der Soldat lesen kann und auch wirklich liest:

»*Timon is dead! — who hath outstretch'd his span, —*
Some beast — read this; there does not live a man!«

und mit einer zweiten Inschrift, die dem Soldaten unverständlich ist — Staunton meint, weil in einer fremden Sprache geschrieben — und die er deshalb in Wachsabdruck mitnimmt, damit Alcibiades sie lese und übersetze.

A. V. Sc. 5. Die Schlussscene ist, bis zum Auftreten des Soldaten, von der Hand Shakspere's, jedoch abermals in getreuer Copie des Vorgängers. Alcibiades erscheint vor den Mauern Athens und liest den auf den Mauern sichtbar werdenden Senatoren derbe den Text wegen ihrer Sittenlosigkeit. Hoffentlich hält er diese moralische Standrede nicht in der Begleitung seiner Adjutantinnen Phrynia und Timandra! Die Senatoren beschwichtigen den ergrimmten Feldherrn und strengen Sittenprediger durch demüthiges Flehen, durch die Zusage einer vollen Genugthuung und durch die allerdings seltsam klingende Versicherung, Alcibiades' ehemalige Gegner, die ihn in's Exil geschickt, seien unterdess aus Scham gestorben! — Zugleich wird, da das Drama doch *Timon of Athens*, nicht *Alcibiades of Athens* betitelt ist, zweimal, nicht ohne einige Beeinträchtigung des Zusammenhanges, Timon und das ihm widerfahrene Unrecht kurz erwähnt. Welche Unbill aber die Stadt Athen und ihr Senat als solche sich gegen Timon haben zu Schulden kommen lassen, das erhellt aus dem Verlaufe des Schauspiels nicht. Nur über den Undank seiner Freunde, also eine reine Privatangelegenheit, hatte sich Timon zu beklagen, als er freiwillig der Stadt den Rücken kehrte, während Alcibiades allerdings ausdrücklich verbannt wurde, aber, wie wir uns erinnern, nicht um Timon, sondern wegen eines andern ungenannten und nachher nicht wieder erwähnten Freundes, dessen Vertheidigung er vor dem Senat mit soldatischer Rücksichtslosigkeit geführt hatte. — Der Schluss des Dramas ist

wieder von dem Vorgänger. Der Soldat kommt mit dem Wachsabdruck der famosen Grabschrift, welche dann endlich durch den Mund des Alcibiades zur Kenntniss des längst darauf gespannten Publicums gelangt. Sie befriedigt schwerlich die lange genährten Erwartungen, so sehr auch Alcibiades selber von ihr erbaut scheint. *These well express in thee thy latter spirits,* sagt er, und merkt nicht, dass die Grabschrift sehr ungeschickt zusammengefügt ist aus zwei in North's Plutarch mitgetheilten Grabschriften, einer von Timon selbst verfassten, und einer anderen des Dichters Callimachos. Die beiden Grabschriften, aus denen der Vorgänger, ohne seine Quelle genauer anzusehen, eine einzige macht, widersprechen sogar einander: die erste verbietet, nach dem Namen des Begrabenen zu forschen (*Seek not my name* etc.), und die andre nennt diesen Namen von vornherein (*Here lie I Timon* etc.). — Die letzten Reimverse, mit denen Alcibiades das Drama schliesst, zeigen in ihren geschmacklosen Antithesen und Metaphern noch einmal recht auffallend den Typus des Vorgängers:

> *Make war breed peace, make peace stint war, make each*
> *Prescribe to other, as eachother's leech.*

Demnach soll also der Krieg den Frieden, und umgekehrt der Friede den Krieg in die Kur nehmen! —

Es wird kaum nöthig sein, dieser eingehenden und ausführlichen Analyse noch ein besonderes Resumé beizufügen. Sie muss für sich selber beweisen, was sie beweisen soll: dass der Plan zum *Timon of Athens* weder von Shakspere entworfen, noch von ihm wesentlich modificirt, sondern im Ganzen unangetastet so gelassen ist, wie ein gleichzeitiger Anonymus ihn ersonnen und ausgeführt; ferner: dass Shakspere dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Scenen oder Reden des Anonymus, solche Scenen oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.

III.

UEBER SHAKSPERE'S PERICLES, PRINCE OF TYRE.

Für den zweiten Jahrgang unseres Jahrbuches schrieb ich eine Abhandlung über Shakspere's *Timon of Athens*, deren Tendenz es war, die Shakspere'schen Bestandtheile jenes Dramas von den nicht-Shakspere'schen zu sondern, das Verhältniss der beiden Mitarbeiter zueinander, wie es sich mir aus einer eingehenden Untersuchung ergeben zu haben schien, formell und materiell zu charakterisiren, und chronologisch, so weit das annähernd möglich war, die Entstehung beider Theile festzustellen. Dieselbe Aufgabe liegt mir nun für die Betrachtung eines anderen unserem Dichter zugeschriebenen Schauspiels vor. Wie im Timon hat auch im Pericles die Kritik längst die Arbeit zweier Verfasser neben und durcheinander zu erkennen geglaubt an der evidenten Disparität der darin zu Einem Ganzen locker verbundenen Elemente; es kommt nur darauf an, das Wie und das Wann dieser Verknüpfung und damit die Entstehung und Abfassung des ganzen Dramas näher zu bestimmen. Bei dem Versuche einer Lösung dieser Frage in Bezug auf den Pericles bin ich zunächst zwar nicht von meinen Untersuchungen und Resultaten in Betreff des Timon ausgegangen; wohl aber bin ich im Verlaufe der vorliegenden Arbeit so direct und zwingend auf jene früheren zurückgeführt worden, dass ich meine Abhandlung über den Pericles füglich als eine Fortsetzung meiner

Abhandlung über den Timon betrachten kann und auch von dem geneigten Leser so betrachtet zu sehen wünschen muss. Indem ich also, was in der vorigen Abhandlung abgedruckt steht, als bekannt voraussetze und, indem ich mir erlaube im Folgenden öfter auf einzelnes dort Gesagte zu verweisen, erspare ich mir manche Wiederholung des schon einmal Auseinandergesetzten. Da ich, wie ich hier anticipirend vorausschicken will, den ursprünglichen Verfasser des Pericles für identisch halte mit dem ursprünglichen Verfasser des Timon, da mir ferner Shakspere's Betheiligung an beiden Dramen eine mit geringen Modificationen fast gleichartige und auch gleichzeitige gewesen zu sein scheint, so mag es vollends gerechtfertigt sein, wenn ich, statt hier eine in und für sich abgeschlossene Abhandlung zu liefern, überall an jene vorhergehende anknüpfe und mich darauf beziehe.

Der Analyse des Dramas selbst muss eine Analyse des Titelblattes der ersten Quartausgabe von 1609 vorausgehen:

> *The late, And much admired Play, Called, Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, aduentures and fortunes of the said Prince: As also. The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter Mariana. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banckside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Pater-noster row, &c. 1609.*

The late — So wenig sonst die Titelblätter Shakspere'scher Quartausgaben überall für treue Wahrheiten zu nehmen sind, so liegt doch kein Grund vor, die Angabe hier zu bezweifeln, dass im Jahre 1609 der Pericles in der That ein »jüngst« oder »kürzlich« aufgeführtes Schauspiel gewesen ist. Auf die innern Merkmale, stilistische und metrische, welche für ein verhältnissmässig so spätes Datum in Shakspere's dramaturgischer Thätigkeit sprechen, werden wir bei der Betrachtung des Stückes selber zurückzukommen

haben. Hier sei nur bemerkt, dass die frühesten Notizen über die Aufführung des Pericles nicht vor das Jahr 1608 fallen, in welchem der Verleger Blount das Drama zugleich mit *Antony and Cleopatra* als einen von ihm zu publicirenden Verlagsartikel in die Register der Buchhändlergilde eintragen liess. Und doch würde von einem Schauspiel, das sich, wie wir sehen werden, einer so ausnehmenden und dabei so andauernden Gunst des Publicums erfreute, gewiss uns eine frühere, vor 1608 fallende Kunde aufbewahrt sein, falls das Stück überhaupt früher zur Aufführung gelangt wäre. Zwar enthalten die von Collier 1841 edirten *Memoirs of Edward Alleyn* in einem Garderobeninventar u. A. auch »*Spangled hose in Pericles*,« in offenbarer Beziehung auf das von Twine in seiner Novelle näher beschriebene Hochzeitscostüm unseres Helden: *The bridegrome wore on a dublet, and hosen of costly cloth of silver, garded with goldsmithes worke of the same colour — — His cap was of fine blacke velvet, all over bespangled with rubies.* — — Aber gerade diese fast wörtliche Bezugnahme muss den Verdacht erregen, dass es mit der Authenticität dieser und anderer mit dem Namen Shakspere'scher Theaterfiguren bezeichneten Garderobenstücke in dem Alleyn'schen Inventar[1]) eben so misslich bestellt sein möge, wie mit der Aechtheit so mancher anderen von Collier in den Dulwich Papers entdeckten Shakspere-Novitäten, die längst als notorische Fälschungen und Fabrikate erkannt sind. Jedenfalls reicht diese in ihrer Vereinzelung höchst verdächtige Notiz nicht aus, uns die Existenz eines Pericles, der lange vor dem unserigen auf dem Henslowe'schen Theater aufgeführt wäre und, auffallend genug, schon diesen Namen statt des traditionellen Appollonius geführt hätte, irgend wahrscheinlich zu machen.

---

[1]) Es figuriren in dem angeblich von Alleyn's Hand geschriebenen und in dem von ihm gestifteten Dulwich-College aufbewahrten Garderobenverzeichniss u. A.: *A scarlett cloke with two brode gould laces with gould buttons of the same down the sids, for Leir — — A purple sattin welted with velvet and silver twist Romeos — — Henry the VIII gowne — — Blew damask cote for the Moore in Venis.* — —

And much admired Play — — Auch dass der Pericles »viel bewundert« war, ist uns hinlänglich bezeugt, zunächst durch verschiedene von Malone's Sammlerfleiss zusammengestellte Notizen. In einem 1609 erschienenen Gedichte von unbekanntem Verfasser wird Pericles vergleichsweise als ein »neues Schauspiel« bezeichnet, zu dem sich Vornehm und Gering in's Theater drängt:

As at a new play, all the rooms
Did swarm with gentles and with grooms,
So that I truly thought all these
Came to see Shore or Pericles.

In dem Prologe zu seinem 1614 gedruckten und kurz vorher von Londoner Lehrlingen auf dem Whitefriarstheater aufgeführten Lustspiel *The Hog hath lost his Pearl* wünscht der Verfasser Robert Tailor seinem Drama dasselbe Glück, das der Pericles gemacht:

And, if it prove so happy as to please,
We'll say, 'tis fortunate as Pericles.

Als im Jahre 1629 Ben Jonson seinem Verdrusse über das Fiasco seines Lustspiels *The New Inn* in einer poetischen Strafpredigt Luft machte, hielt er dem Theaterpublicum u. A. vor, dass es noch immer Geschmack finde an solchem »verschimmelten Mährchen« wie Pericles:

No doubt, some mouldy tale
Like Pericles and stale
As the shrieve's crust and nasty as his fish — —
May keep up the Play-club.

Umgekehrt führt im Jahre 1646 in seinem Gedicht *The Times Displayed in Six Sestiads* der Dichter Shepherd den Pericles als einen Beweis für Shakspere's dramatische Dichtergrösse auf.

See him, whose tragick scenes Euripides
Doth equal, and with Sophocles we may
Compare great Shakespeare; Aristophanes
Never like him his fancy could display
Witness The Prince of Tyre, his Pericles.

Bis an das Ende des siebenzehnten Jahrhunderts[1]) scheint Pericles in ungeschwächter Popularität sich auf der englischen Bühne behauptet zu haben, wie denn die Hauptrolle eine Lieblingsrolle des grossen Schauspielers Betterton war, desselben, dem Rowe die in Warwickshire gesammelten Notizen über Shakspere's Leben verdankte, die er in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Dramen Shakspere's als ersten Versuch einer Shakspere'schen Biographie mitgetheilt hat. — Auch die wiederholten Auflagen des gedruckten Dramas beweisen, dass der Pericles eben so gern gelesen wie auf den Brettern angeschaut wurde. — Schon im Jahre 1609 erschien nicht eine, sondern, wie die Forschungen der Herausgeber der neuen *Cambridge Edition* herausgestellt haben, zwei Ausgaben des Dramas, denen dann 1611 die dritte, 1619 die vierte, 1630 die fünfte, 1635 die sechste Ausgabe folgte.

Called Pericles, Prince of Tyre etc. — — Mit diesem Namen scheint erst der Verfasser des Dramas seinen Helden benannt zu haben, der in der mittelalterlichen Sage und in den vom Dichter benutzten Quellen, bei Gower und Twine, überall Apollonius oder Apollinus heisst. Wie Steevens sehr plausibel macht, vertauschte der Dichter den ursprünglichen Namen, der in den dramatischen Blankvers sich nicht recht gefügt hätte, mit dem eines abenteuernden Helden in Sir Philip Sidney's vielgelesenem Roman Arcadia. Hätte Shakspere selber von vornherein das Drama entworfen und verfasst, so würde er, der die Arcadia gut gekannt und u. A. für die Geschichte Gloster's und seiner Söhne im *King Lear* benutzt hat, den richtigen Namen Pyrocles[2]) nicht zu Pericles entstellt

[1]) Und im achtzehnten Jahrhundert brachte George Lillo, der für den Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels in England gilt, den Pericles in neuer Bearbeitung unter dem Namen Marina wieder auf die Bühne des *Covent-Garden-Theatre* (1738.)

[2]) Malone führt ein Epigramm von Richard Flecknoe (1670) an, das den richtigen Namen bringt:

On the Play of the Life of Pyrocles.

Ars longa, vita brevis: as they say,
But who inverts that saying, made this play.

haben, was seinem Vorgänger, der die Arcadia vielleicht nur von Hörensagen kannte, schon eher zuzutrauen ist.

With the true relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince: As also The no less strange and worthy accidents in the Birth and Life of his Daughter Mariana — Charakteristisch ist es, dass das Titelblatt neben den Schicksalen und Abenteuern des Pericles noch geflissentlich die Schicksale seiner Tochter Marina hervorhebt, also gerade diejenige Partie des Dramas, welche, wie wir sehen werden, einzig und allein Shakspere's Meisterhand verräth. — Ebenso wiederholt noch die Ausgabe von 1611 dieselbe ganze Inhaltsangabe zugleich mit dem Druckfehler Mariana für Marina, während die späteren Quart-Ausgaben sich mit dem ersten Theil der Inhaltsangabe begnügen, freilich dabei das nur für die früheren Ausgaben gerechtfertigte *The late* — gedankenlos wiederholen.

As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Servants, at the Globe on the Banck-side — Es wird also ausdrücklich bezeugt, dass die Schauspielergesellschaft, welcher Shakspere als Dichter und Schauspieler angehörte, die seit Jacob's I. englischer Thronbesteigung so betitelten *The King's Players*, das Drama auf ihrem Theater bereits wiederholt aufgeführt hatte, ehe dasselbe 1609 im Druck erschien.

By William Shakespeare — — Dieser Name des Verfassers erscheint, wie Collier angiebt,[1]) auf dem Titelblatt typographisch besonders hervorgehoben und mit zwei Epheublättern, zwischen dem Taufnamen und Familiennamen, verziert. Die Absicht, damit wie mit der oben analysirten ausführlichen Inhaltsanzeige die Käufer anzulocken, ist unverkennbar.

Imprinted at London for Henry Gosson etc. — Dass schon im Jahre 1608 Edward Blount den Pericles wie *Antony and Cleopatra* in die Londoner Buchhändlerregister als von ihm im Druck zu veröffentlichende Werke hatte eintragen lassen, sahen wir oben.

---

[1]) *On the Earliest Quarto Editions of the Plays of Shakespeare* im dritten Bande der *Shakespeare Society's Papers.*

Weshalb, so weit wir wissen, weder das eine noch das andere Buch wirklich in Blount's Verlage erschien, lässt sich mit Sicherheit jetzt nicht mehr bestimmen, und nur zu vermuthen bleibt, dass die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft in beiden Fällen, wie notorisch in manchen andern, die ihrem Interesse wenig entsprechende Publication zu verhindern wusste. Wie z. B. der buchhändlerischen Vorrede zufolge im Jahre 1609 *Troilus and Cressida* ohne die Bewilligung der Schauspieler von Bonian und Walley gedruckt wurde,[1]) mag auch in demselben Jahre Henry Gosson sich auf unrechtmässige Weise in den Besitz eines, noch dazu offenbar unvollständigen und sehr nachlässig angefertigten Manuscripts des Pericles gesetzt und dasselbe ohne die Autorisation der *King's Players* veröffentlicht haben. Eben so unrechtmässig mögen dann die folgenden Quartausgaben gewesen sein, ohne alle Bezugnahme auf eine bessere Theaterhandschrift aus der vorhergehenden Quarto mit allen ihren Fehlern und Lücken abgedruckt für verschiedene andere Verleger, u. A. für Thomas Pavier, der 1619 den Pericles in Einem Bande mit der unrechtmässigen und verstümmelten ersten Ausgabe des *King Henry VI. Second and Third Part* wieder herausgab. — Es kann also nicht die Rücksicht auf solche Verleger und ein ihnen schwerlich zustehendes Verlagsrecht gewesen sein, was die Herausgeber der ersten Folioausgabe 1623 abgehalten hat, den Pericles in ihre Sammlung aller Schauspiele Shakspere's aufzunehmen; und eben so wenig kann es, wie Drake vermuthet, eine Vergesslichkeit ihrerseits es verschuldet haben, dass der Pericles in der von ihnen veranstalteten Gesammtedition fehlt. Ein Drama, das mit so andauerndem Beifall auf ihrem eigenen Theater aufgeführt wurde und

---

[1]) Die Verleger sagen u. A. in dieser Vorrede: *But thank Fortune for the scape it hath made amongst you, since by the grand possessors' wills I believe you should have prayed for them rather than been prayed.* Das Publicum mag sich also gratuliren, dass das Drama so glücklich in seine Hände entkommen ist, da die grossartigen Besitzer der (vorher erwähnten) Shakspere'schen Schauspiele — also die *King's Players* — es lieber gesehen hätten, dass man sie um diese Schauspiele bäte, als dass nun das Publicum darum gebeten wird, d. h. gebeten, sie zu kaufen.

das in ihrer Theaterbibliothek gewiss in einer vollständigeren Handschrift existirte, als sie den bisher erschienenen Einzeldrucken zu Grunde gelegen, werden Heminge und Condell schwerlich übersehen und vergessen haben, als sie sieben Jahre nach dem Tode ihres »Freundes und Genossen« Shakspere, als dessen rechtmässige literarische Erben, seine dramatischen Werke sammelten und edirten. — Ebenso wenig können sie den Pericles von ihrer Folio ausgeschlossen haben aus etwaigen ästhetischen Bedenklichkeiten, als ein ihres Dichters unwürdiges Drama. Haben doch verhältnissmässig schwache Jugendarbeiten Shakspere's wie *King Henry VI., First Part* und *Titus Andronicus,* eine unbedenkliche Aufnahme in ihre Folio gefunden; und dass der Pericles durch eine beträchtliche Spanne Zeit von diesen Erstlingen der Muse unseres Dichters geschieden ist, und zwar in allen seinen Theilen geschieden ist, das lehrt jeder unbefangene Blick auf Stil und Vers des Pericles, und die oberflächlichste Vergleichung mit dem Stil und Vers der genannten Jugenddramen.[1]) Erst in einer spätern Periode, als jede genauere Kenntniss und Kritik der verschiedenen Abstufungen von Shakspere's dramatischer Thätigkeit nach diesen Merkmalen abhanden gekommen war, konnte Dryden zur Erklärung und Entschuldigung der augenfälligen ästhetischen Mängel des Pericles auf die Idee verfallen, die er in dem Prolog zu Davenant's Circe (1685) auf's Gerathewohl aussprach:

Shakspeare's own Muse her Pericles first bore;
The Prince of Tyre was elder than the Moor.

Lange genug freilich hat Dryden's Ausspruch einen unverdienten Glauben gefunden, und neben Titus Andronicus hat Pericles für einen aus Shakspere's Jugendzeit stammenden ersten dramatischen Versuch gelten müssen, ohne alle Rücksicht auf die durchaus verschiedene metrische wie stilistische Beschaffenheit der beiden Dramen.

---

[1]) Vgl. als vollkommen analog und hierher gehörig, was in der vorhergehenden Abhandlung über die metrischen und stilistischen Unterschiede zwischen Shakspere's Jugendarbeiten und dem *Timon of Athens* bemerkt ist.

Der alleinige Grund der Nichtaufnahme des Pericles in die Folio von 1623 kann nur der gewesen sein, dass den Herausgebern derselben gar wohl bekannt war, wie sehr partiell nur Shakspere an diesem Drama sich betheiligt, wie er den Plan des Stücks weder entworfen noch auch zunächst ausgeführt, sondern erst nachher zu der Arbeit eines andern untergeordneten Dichters seine Zuthaten gemacht hat — also ganz das gleiche oder doch ähnliche Verhältniss, wie wir es beim *Timon of Athens* glaubten constatiren zu können. Der Unterschied ist nur der, dass im Timon die Hand unseres Dichters durch das ganze Drama hindurch stellenweise sichtbar wird, weshalb die Herausgeber der Folio denn auch unbedenklich das ohnehin nur handschriftlich in ihrer Theaterbibliothek existirende, von ihrer Bühne damals längst verschwundene Schauspiel als ein Shakspere'sches ihrer Gesammtausgabe einverleiben konnten. Der Pericles aber zerfällt, bezüglich der Mitarbeit der Verfasser, in zwei ziemlich scharf geschiedene Hälften, von denen die erste Hälfte so wie der Plan des Ganzen dem Vorgänger, die zweite Hälfte unserm Dichter angehörte. — War es im Timon, wie wir sahen, vorzugsweise das psychologische Problem in der Entwickelung des Charakters des Misanthropen selber, was Shakspere's Interesse angeregt und das Maass seiner Betheiligung bestimmt haben mag, so schwebte unserm Dichter offenbar ein anderes Motiv vor, als er auch an dem Pericles seine überlegene Kunst zu beurkunden unternahm: die rührende Gestalt der Marina, der Verlorenen und Wiedergefundenen, mochte den Dichter anziehen, der, was er hier an dem Werke eines Andern partiell und skizzenhaft ausführte, vielleicht bald nachher an der Perdita in *Winter's Tale* und an der Imogen in *Cymbeline* vollendet und eigenartig zur Erscheinung brachte. Dass er dabei an dem ungeschickten Plane des Vorgängers so wenig änderte, wie beim Timon, das führt uns mit zwingender Consequenz zu derselben Schlussfolge, wie bei jenem Drama: Pericles war so wenig wie Timon ein Bruchstück, als Shakspere seine Hand daran legte, sondern ein vollständiges, höchst wahrscheinlich schon dem Publicum durch die Darstellung bekanntes Schauspiel, an dessen wenn auch noch so fehlerhaftem Bau Shakspere aus den in unserer

Abhandlung über Timon näher charakterisirten Opportunitätsrücksichten Nichts ändern mochte.

Und mangelhaft genug muss uns allerdings die Construction des Pericles erscheinen. Im treuen Anschluss an die überlieferte, dem Publicum aus Volksbüchern und Gedichten hinlänglich bekannte Sage, wollte der Dramatiker von den wunderbaren Schicksalen und Abenteuern seines Helden zu Wasser wie zu Lande auch nicht ein einziges missen, vielmehr Alles, wie es im Buche stand, in langer Reihenfolge auf der Bühne seinen Zuschauern vorführen, die freilich auch von andern Dichtern an solchen beständigen Wechsel des Personals und des Ortes gewöhnt waren, so dass sie auch ohne entsprechende Theaterdecorationen sich trefflich in solchem bunten Wirrwarr zu orientiren wussten. Man denke nur an *Antony and Cleopatra,* das gleichzeitig mit dem Pericles in die Buchhändlerregister eingezeichnete, vielleicht auch gleichzeitig auf die Bühne gebrachte Drama. Wie in Gower's poetischer und in Twine's prosaischer Erzählung musste auch auf der Bühne der ritterliche Fürst von Tyrus in Antiochien lebensgefährliche Räthsel lösen, in Tyrus in Schwermuth verfallen, in Tharsus als Volksretter auftreten, in Pentapolis Schiffbruch leiden, im Turniere siegen und die Königstochter heirathen, seine junge Frau im Unwetter der See verlieren, damit sie einstweilen in Ephesus geborgen würde, seine neugeborne Tochter in Tharsus unterbringen, damit sie, herangewachsen, mit dem Tode bedroht, von Seeräubern geraubt und nach Mytilene verkauft, später dort vom Vater wiedergefunden würde, der dann schliesslich auch auf einen Wink der Diana die todtgeglaubte Gattin in Ephesus wieder in seine Arme schliessen sollte. Bei einer solchen Fülle und Ueberfülle von Stoff scheint der Verfasser von vornherein auf jeden Versuch verzichtet zu haben, eine einheitliche Handlung und pragmatische Entwicklung in sein Drama, oder die Scenen wie die Charaktere in einen motivirten Zusammenhang zu bringen. In Ermangelung aller ordnenden Kunst der Anlage verliess er sich für die Wirkung seines Stückes ganz auf seinen Stoff, der in bunter Aneinanderreihung die verschiedenartigsten Personen in den mannigfachsten anziehenden oder

spannenden Situationen vorzuführen die reichlichste Gelegenheit darbot; und der dauernde Erfolg seines Stückes, der dann wahrscheinlich auch für Shakspere ein lockender Anlass war, sich zu betheiligen, hat bewiesen, dass der Verfasser sich nicht geirrt hat in seinem auf seine Kenntniss des Publicums und der Bühnenwirkung gegründeten Calcül.

Aber auch bei der flüchtigsten, skizzenhaftesten Behandlung liess sich nicht füglich das überreiche Material, regelrecht dramatisirt, in den Raum der herkömmlichen fünf Acte zusammendrängen. Was da nicht hineinging, musste eben in episodischer Berichterstattung erzählt werden von einer gleichsam ausserhalb des Stückes stehenden Figur, die auch zugleich dazu dienen konnte, überall, wo es nöthig schien, die Zuschauer über die stets wechselnde Localität und über die oft in grossen Sprüngen weiter eilende Zeit zu orientiren. Bekanntlich hat auch Shakspere, selbst in seiner reiferen Periode, diesen Kunstgriff nicht verschmäht. Er leitet *King Henry IV. Second Part* mit der allegorischen Figur der Fama ein, und er illustrirt alle fünf Acte seines *King Henry V.* vermittelst der Reden eines sog. Chorus, wie in klassischer Reminiscenz diese vereinzelte Bühnenfigur, freilich unpassend genug, bezeichnet wurde.[1]) Ebenso muss in *Winter's Tale* die Zeit als Chorus uns über die weite Kluft der sechszehn Jahre weghelfen, welche zwischen dem dritten und dem vierten Acte klafft. Einen viel umfassenderen, freilich auch viel kunstloseren Gebrauch hat der Verfasser des Pericles von diesem Hilfsmittel gemacht, indem er den altenglischen Dichter, dem er theilweise seinen Sagenstoff verdankte, in Person auf's Theater brachte und ihn die Rolle des Chorus übernehmen liess. Als Chorus nämlich wird der altenglische Dichter John Gower in den Ausgaben bezeichnet; in dem Personenverzeichniss der Wilkins'schen Novelle heisst er, vielleicht passender, *the Presenter,* wie

---

[1]) In den ältesten Englischen Dramen, wie *Gorboduc* und wie *Tancred and Gismonda* ist die Bezeichnung Chorus noch völlig berechtigt, da nicht eine einzelne Person, sondern mehrere, in den genannten Stücken vier, in dieser Eigenschaft auftreten.

auch in der Folioausgabe die den *King Henry IV. Second Part* einleitende Fama als *Rumour the Presenter*[1]) bezeichnet wird. Demgemäss redet Gower auch, so weit die Arbeit des Vorgängers uns in dem Drama erhalten ist, in dem Versmaass des vierfüssigen paarweise gereimten Jambus, in welchem er selbst in seinem moralisirenden episch-allegorischen Werke, der *Confessio Amantis,* die Geschichte des Pericles erzählt hatte. Ja, um die Illusion noch vollständiger zu machen, sind hie und da, wenngleich spärlich und ungeschickt, einige Archaismen in diese Chorusreden eingestreut.

Erster Act. Gower's Prolog lässt seltsamer Weise den Helden des Dramas unerwähnt und beschäftigt sich nur mit dem König Antiochus, dessen namenlos bleibender Tochter und deren unglücklichen Freiern. Als ein solcher Freier tritt dann ohne alle Vorbereitung auch der junge Fürst Pericles von Tyrus auf, löst das Räthsel und soll nun sterben, weil er es gelöst, wie die anderen Freier sterben mussten, weil sie es nicht gelöst. Um der Todesgefahr, die er freilich selbst auf sein Haupt herabbeschworen, zu entgehen, entschliesst er sich zur schleunigen Flucht. In dieser ganzen ersten Scene ist von planmässiger Entwicklung und Motivirung so wenig eine Spur zu finden, wie von Shakspere'schem Stil und Vers. Vielmehr erinnert Beides auffallend an die unshakspere'schen Partieen des Timon. Die Ungleichheit des Tons, bald gespreizt, bald trivial, in raschem Uebergang von einer Tonart zur andern, die mitten in den oft sehr holprichten Blankvers eingereihten gereimten Sentenzen mit unzeitigen und unpassenden moralischen Betrachtungen, die gesuchte Dunkelheit, die wie philosophischer Tiefsinn aussehen soll, alle diese Merkmale, welche in der Abhandlung über *Timon of Athens* näher charakterisirt und dort auch von Shakspere's Art scharf unterschieden sind, kehren hier wieder. Zu dem dort bereits Bemerkten mag hier ein fernerer Zug, als im Pericles stärker hervortretend, hinzugefügt werden: die geflissentliche Nachahmung des Shakspere'schen Stils an einzelnen

---

[1]) *Presenter* ist hier im eigentlichen Sinne zu fassen: der das Schauspiel beim Publicum einführt, es demselben gleichsam mit Namen vorstellt.

Stellen, die man deshalb auch wohl für Shakspere'sche Zuthaten zu diesen ersten Acten des Pericles hat halten wollen, während doch in der That Shakspere's Mitarbeit erst mit dem dritten Acte beginnt. — Recht im Gegensatze zu der Hast, mit der in der ersten Scene in Antiochien die Ereignisse sich überstürzen, steht die schleppende Handlung oder vielmehr Nichthandlung der zweiten Scene in Tyrus, der Monolog des heimgekehrten Fürsten und der Dialog zwischen ihm und dem treuen Rathgeber Helicanus. Dieses breite Hin- und Hergerede, das nicht zur Sache gehört, erinnert an manche von Shakspere nicht angetastete Scenen im Timon, z. B. an die zwischen dem Timon selber und seinem treuen Haushofmeister Flavius. — Ebenso erinnert die kurze Prosarede des Thaliard in der dritten Scene an die auch in Timon eingeflochtenen Prosareden der falschen Freunde, als sie, um ein Darlehen angesprochen, ihre Ausreden vorbringen. — Die vierte Scene in Tharsus sollte dem Verfasser eine Gelegenheit bieten, in der Schilderung der Hungersnoth seine rhetorischen Künste zu zeigen, aber in seiner Sucht, Antithesen und Hyperbeln zu gruppiren, übersah er, wie abgeschmackt es ist, dass Cleon seiner Gattin in weitläufiger und gezierter Auseinandersetzung diese Dinge erzählt, die sie so gut kennt wie er. Im ungeschickten Contrast zu solchen überflüssigen Redeübungen wird dann das thatkräftige Auftreten des gelandeten Pericles um so flüchtiger und ungenügender behandelt. Dieser Schluss des ersten Actes erinnert in seiner ganzen Art an die Schlussscenen des Timon, so weit Shakspere sie von der Hand des Vorgängers überkommen und beibehalten hat.

Zweiter Act. Gower's Chorusrede, deren Anfang höchst überflüssiger Weise das im ersten Acte Dargestellte recapitulirt, als ob die Zuschauer es schon wieder vergessen haben könnten, wird dann ungeschickt genug durch eine Pantomime *(dumb show)* unterbrochen, die dem Dichter die Scene der Verabschiedung des Pericles von Cleon und von dem dankbaren Tharsus erspart. Solche *dumb shows,* die der älteren Englischen Bühne angehören, finden sich in den Dramen aus Shakspere's reiferer Periode nur da, wo es sich um übernatürliche Erscheinungen handelt. So in *K. Henry VIII.* und im

Tempest. Hätte Shakspere selber den Plan zum Pericles entworfen, so würde er wahrscheinlich, statt zu diesem veralteten Nothbehelfe zu greifen, einfach den ganzen ersten Aufenthalt seines Helden in Tharsus als für den Fortgang der Handlung überflüssig und hinderlich gestrichen haben. — In naiv trivialer Weise erzählt Gower sodann von dem Schiffbruch des Pericles — ebenfalls überflüssig, da wir den Schiffbrüchigen bald selbst auftreten sehen und sein Unglück beklagen hören, und zwar in Ausdrücken, die uns fast vermuthen lassen, dass der Verfasser einige Reminiscenzen aus Shakspere's *King Lear,* in der Sturmscene auf der Haide, verwerthen wollte. Das folgende Gespräch der dienstfertigen Fischer, in einer Prosa, in welche Pericles dann seinen Blankvers einmischt, erinnert mit seinen politisch-moralisch-satirischen Anspielungen wieder stark an ähnlich beschaffene und ähnlich gemischte Scenen im dritten Acte des Timon. — Ein wahres Muster von ungeschickter Dramatisirung bieten dann die folgenden Scenen (2, 3 und 5): Pericles' Incognito am Hofe des Simonides. Von Charakteristik und Motivirung kann überhaupt in diesem ersten Theile des Dramas nirgendwo die Rede sein, aber die Art und Weise, wie die Prinzessin Thaisa sich dem Pericles an den Kopf wirft, wie dann der alte Simonides nach einer möglichst einfältigen Prüfung den Fürsten von Tyrus unerkannter Weise förmlich zu seinem Eidam presst, — diese kindlichen Naivetäten der Sage in ihrer epischen oder novellistischen Einkleidung werden, so ganz unverarbeitet auf die Bühne übertragen, zu platten Albernheiten. — Stark an Timon erinnert auch die zusammenhangslos eingeschobene vierte Scene, wo Helicanus, nachdem er das Ende des Antiochus und seiner Tochter berichtet hat, die ungeduldigen Grossen von Tyrus ungefähr eben so zu beschwichtigen sucht, wie der Haushofmeister Flavius die andringenden Gläubiger, auch in denselben holprichten unshakspere'schen Versen.

Dritter Act. Für den Anfang der Gower'schen Chorusrede hat der Dichter an die Schluss-Scene des *Midsummer-Night's Dream* gedacht. Dann muss ihm die Pantomime wieder über ein Paar Scenen weghelfen, in denen die Handlung rasch fortschreitet, worauf Gower noch einmal das Wort nimmt und, wie im Beginn des

zweiten Actes, in ungeschicktester Wiederholung abermals eine Verabschiedung des Pericles, abermals einen schlimmen Seesturm zu schildern hat — letzteres wiederum doppelt überflüssig, da wir nachher den Pericles selbst in dieser Drangsal sehen, Gower also seinen Bericht sich und uns hätte ersparen können. — Mit dem Schlusse dieser Chorusrede greift nun Shakspere's Thätigkeit ein. Zwar an dem weiteren Scenarium konnte oder mochte er Nichts ändern, aus den vorher schon angedeuteten und in der Abhandlung über Timon näher entwickelten Gründen, aber das unverkennbare Gepräge seiner Diction und Metrik aus seiner spätern Zeit drückte er doch allem Folgenden auf, und seine überlegene Charakteristik wusste aus den Figuren, die bishor blosse Marionetten gewesen waren, wirkliche lebensfähige Gestalten zu schaffen, an deren Wohl und Weh wir ein bis dahin uns kaum zuzumuthendes Interesse nehmen können. Der Grund, weshalb Shakspere erst hier eingriff und alles Vorhergehende unangetastet liess, ist oben bereits angedeutet worden: es waren eher die Schicksale der Marina, als die ihres Vaters, die ihm für seine dichterische Bearbeitung ein dankbares Thema darzubieten schienen, und die Schicksale der Marina beginnen ja mit ihrer stürmischen Geburt in dieser Scene, die in einzelnen, dem Seeleben entlehnten, Zügen an die erste und zweite Scene des *Tempest* erinnert, aber nicht, gleich manchem Detail in der vorhergehenden Arbeit des Vorgängers, wie die schwächliche Nachahmung eines grossen Vorbildes von Seiten eines untergeordneten Dichters, sondern wie eine völlig ebenbürtige Schöpfung neben der andern. Ein metrisches Kennzeichen, dass hier der Vorgänger aufhört und Shakspere anfängt, ist das Verschwinden aller jener gereimten Sentenzen, die der Vorgänger im Pericles wie im Timon mitten in seine lahmen Jamben einzufügen liebt. Ebenso verschwindet von diesem Punkte an aus der Diction alle Gespreiztheit, Schiefheit und Unklarheit des Ausdruckes, welche den Stil des Vorgängers so oft entstellt. — In der zweiten Scene ist als echt Shakspere'sch hervorzuheben die tiefsinnige Selbstcharakteristik des Cerimon uud die wunderbar anschauliche Art, wie uns die Wiedererweckung der Thaisa vorgeführt wird: kein Wort zu viel, aber

jedes Wort zum Ziel treffend. Weniger Pathos, als diese beiden Scenen in knappester Fassung entwickeln, finden wir in der dritten und in der vierten Scene. Sie gehören zu solchen, den Fortgang der Handlung bezeichnenden thatsächlichen und orientirenden Scenen, wie sie uns auch sonst in Shakspere's späteren Dramen begegnen, z. B. in *Winter's Tale* und in *Cymbeline,* an deren Schluss-Scenen die so eben besprochene zweite Scene mahnt, und an die wir im fünften Acte des Pericles noch lebhafter gemahnt werden.

Vierter Act. Gower's Chorusworte hat Shakspere von dem Vorgänger hier noch beibehalten, wie der vielfach schiefe und unklare Ausdruck, die Zusammenhangslosigkeit und der schlechte Vers — Gower spricht mit richtiger Selbsterkenntniss von *the lame feet of my rhyme* — hinlänglich beurkunden. — Auf das letzte schöne Reimpaar des Vorgängers:

Dionyza doth appear,
With Leonine, a murderer[1])

folgt dann im grellen Contrast Shakspere's kräftiger, mannigfach variirter Blankvers, Shakspere's in die Augen springende Charakteristik. Die Dionyza, die vorher unter den Händen des Vorgängers ein farbloser Schatten gewesen, gewinnt hier unter Shakspere's Händen plötzlich Fleisch und Blut, wird gleichsam zu einer zweiten Lady Macbeth, und ist doch, wie bei Shakspere niemals derselbe Charakter unverändert in einem zweiten Drama wiederkehrt, mit hinreichend unterscheidenden Zügen ausgestattet. — Die dann mit Blumen für das Grab ihrer Amme auftretende Marina erinnert an die Perdita in *Winter's Tale* als Schäferin und an die Imogen in

---

[1]) Nach dieser Bezeichnung müssten wir glauben, in dem Leonin einen gewerbsmässigen, von der Dionyza gedungenen, »Mörder« auftreten zu sehen, wie solche etwa in Macbeth den Banquo umbringen. Es ergiebt sich jedoch, dass Leonin einfach der Diener der Dionyza ist, der sich nur mit Widerstreben in den Willen seiner Gebieterin fügt und insofern gar kein »Mörder« ist, als er in der That die Marina nicht tödtet, sondern sie sich von den Piraten entreissen lässt.

Cymbeline, da die Brüder die vermeintliche Leiche des Knaben Fidele mit Blumen bestreuen. — Leider ist gerade diese Scene in dem uns erhaltenen Texte besonders corrumpirt und verstümmelt, obgleich auf der andern Seite nicht zu verkennen ist, dass Shakspere diese ersten Scenen aus seiner eigenen Feder skizzenhafter behandelt hat, als was darauf folgt: die Bordellscenen des vierten Actes. In denen haben wir ein Muster lebendigster, dramatischer Darstellung in Shakspere's eigenster, glücklichster Manier. Der Gegensatz zwischen Humor und Pathos, zwischen der Gemeinheit der Bordellgenossen und der sittlichen Reinheit der Marina in solcher schnöden Umgebung konnte nur von Shakspere so tief gefasst werden und bildet ein vollkommenes Seitenstück zu demselben Gegensatz, wie ihn unser Dichter auch in *Measure for Measure* gezeichnet hat. Die Strafreden der Marina an den Statthalter Lysimachus und an den Diener der Kupplerin, den köstlich charakterisirten Boult, nehmen es in der That wohl mit den glänzendsten Partieen der Isabella in dem genannten Drama auf, so verschiedenartig auch die beiden Frauencharaktere angelegt und hingestellt sind. — In diese Scenen in Mitylene ist dann die vierte, in Tharsus spielende, eingeschoben, die, ebenso unzweifelhaft von Shakspere herrührend, in dem Zwiegespräch des schwachen Cleon und der ruchlos starken Dionyza wiederum an Macbeth und Lady Macbeth vor und nach Duncan's Ermordung erinnern. — Für den Schluss der vierten Scene, der in ungeschickter Weise die nächsten Schicksale des Pericles theils von Gower erzählen, theils pantomimisch darstellen lässt, war Shakspere an den Plan des Vorgängers gebunden und durfte an dessen summarischem Verfahren nichts ändern, wollte er nicht durch Einfügung neuer Scenen das Stück ungebührlich ausdehnen. Aber die Chorusreden hier hat Shakspere doch selbst neu verfasst, und zwar in dem Stil und Vers, in welchem er vor dem vierten Acte seines *Winter's Tale* die Zeit als Chorus reden lässt; ganz abweichend von der Manier des Vorgängers, der, wie wir sahen, in den von ihm verfassten Chorusreden den Stil und Vers der *Confessio Amantis* des alten Dichters Gower geflissentlich, wenn auch nicht glücklich, nachahmt.

Fünfter Act. Auch die Chorusrede, die den fünften Act einleitet, muss Shakspere neu geschrieben haben, diesmal in demselben Stil und Vers gereimter Vierzeilen, in welchem die Vision des Posthumus im fünften Acte des *Cymbeline* verfasst ist. — An *Cymbeline* und an *Winter's Tale* in ihren letzten grossen Erkennungs- und Wiedersehens-Scenen lehnt sich auch der fünfte Act des Pericles in seinen frappantesten Zügen und Wendungen an. Namentlich in der ersten Scene, in der Steigerung des Affects bei der Begegnung zwischen Vater und Tochter bewährt unser Dichter dieselbe psychologische Feinheit und künstlerische Meisterschaft, die wir in den entsprechenden Scenen der genannten Dramen zu bewundern haben. Echt shakspere'sch ist auch hier, wie in der früheren Scene der Wiederbelebung der scheintodten Thaisa unter Cerimon's Pflege, die Art, wie unser Dichter die Musik eingreifen lässt, ganz wie in der Scene des *King Lear,* wo der alte König im Zelte der Cordelia wieder zur Besinnung gelangt. — Diana erscheint dem entschlummerten Pericles, wie Jupiter dem schlafenden Posthumus im *Cymbeline* erscheint, und entbietet ihn zu ihrem Tempel in Ephesus. — Die Fülle des noch restirenden Stoffes hatte den Vorgänger gezwungen, zum Schlusse der zweiten Scene den alten Gower abermals auftreten und zur Verständigung das Nöthige erzählen zu lassen. Auch diese Chorusreden muss Shakspere neugeschrieben haben, im Stil und Vers des von Prospero im *Tempest* gesprochenen Epilogs, obgleich unser Dichter hier sich enger als in den beiden vorhergehenden Chorusreden an die Manier des Vorgängers angeschlossen, vielleicht auch Einiges von ihm beibehalten hat. Ebenso mag in der dritten Scene, in der unser, hier nur skizzirender, Dichter offenbar zum Schlusse eilte, zu Anfang Einiges aus der Arbeit des Vorgängers stehen geblieben sein, denn die erste Rede des Pericles erinnert wieder an unshakspere'sche Partieen im Timon, während das Folgende deutlich genug den Stempel Shakspere'scher Arbeit trägt. — Auch in dem Epiloge Gower's mag sich unser Dichter durch das Vorbild des Vorgängers haben bestimmen lassen, dergestalt dass er, was Jener in den conventionellen Gower'schen vierfüssigen Jamben geschrieben, nur in den schon für eine frühere Chorusrede von ihm

angewandten fünffüssigen gereimten Jambus übertrug, ohne an der ziemlich unkünstlerisch nüchternen Recapitulation aller vorher aufgetretenen Personen Etwas zu ändern. Das Publicum mochte diese schliessliche Berichterstattung aus Gower's Munde eben nicht entbehren wollen: erfuhr es z. B. doch erst hier, dass und wie die Nemesis den Cleon und sein Weib ereilt habe. In Shakspere's Manier ist dieser Epilog gewiss nicht; er würde, wenn nicht die mehrfach angedeuteten Rücksichten auf den Vorgänger wie auf das Publicum ihn geleitet, das Drama ohne Zweifel mit dem Weggange des Pericles und der wiedergefundenen Seinigen geschlossen haben.

Wer war nun dieser Vorgänger, der ursprüngliche Verfasser des *Timon of Athens* und des *Pericles, Prince of Tyre,* dessen Namen der berühmtere Name seines überlegenen Mitarbeiters in das Dunkel der Vergessenheit zu drängen vermocht hat, zu einer Zeit, die doch sonst sorgfältigere dramaturgische Aufzeichnungen uns überliefert hat, als die vorshakspere'sche Periode und die Shakspere'sche Jugendperiode gethan? War es Bescheidenheit oder Gleichgültigkeit, was diesen Anonymus bewog, sein geistiges Eigenthum so ohne alle Reclamationsversuche in Shakspere's Besitz übergehen zu lassen? Allenfalls beim Timon liesse sich das annehmen, bei einem Drama, von dessen Aufführung zu Shakspere's Zeit keine Notiz, von dessen beabsichtigtem Druck kein Vermerk in den Registern der Buchhändlergilde uns Etwas meldet, bis dass die Aufnahme desselben in die Folioausgabe von 1623 das Werk als ein Shakspere'sches vielleicht aus längerer Verborgenheit in die Bibliothek des Blackfriars- und Globus-Theaters wieder an's Licht zog. Aber ein Anderes ist es doch mit dem Pericles, für dessen ebenso eminente wie andauernde Popularität wir oben so manche Zeugnisse anführen konnten. Sollte auch da der ursprüngliche Verfasser nicht den Versuch wenigstens gemacht haben, seinen gebührenden Antheil an einem Autorruhme, auf den die Herausgeber der Folio für ihren »Freund und Genossen« Shakspere zu verzichten scheinen, in

Anspruch zu nehmen? Und allerdings hat er das gethan, wenn auch nur andeutend in indirecter Weise.

In demselben Jahre 1608, in welchem Edward Blount die Absicht kund gab, das Drama Pericles drucken zu lassen, erschien bei Nathanael Butter, dem wir gleichzeitig die beiden ersten Auflagen des Shakspere'schen *King Lear*[1]) verdanken, eine Novelle[2]) mit folgendem Titel:

> *The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre. Being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.*

Auf dem alten Titelblatt ist zugleich in einem Holzschnitte Gower selbst dargestellt, wie man plausibel vermuthet hat, in dem Costüm, das er auf dem Globus-Theater trug. Die Widmung »*To The Right Worshipfull and most woorthy Gentleman Master Henry Fermor, one of his Maiesties Justices of Peace for the Countie of Middlesex*« macht uns in ihrer Unterschrift den Verfasser namhaft, den das Titelblatt selber nicht nennt: George Wilkins. — Der Titel: *The Painfull Aduentures* etc. und noch mehr die Ueberschrift der einzelnen Seiten: *The Patterne of Pericles, Prince of Tyre,* oder, noch unsinniger: *A patterne of the painefull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre,* ist offenbar in buchhändlerischer Speculation so abgefasst, in geflissentlicher Nachahmung des Titels jener ältern Novelle, die, zuerst 1576 gedruckt, als ein populäres Volksbuch wiederholt aufgelegt wurde, zuletzt noch 1607, im Jahre vor der Erscheinung der Wilkins'schen Novelle, vielleicht also im Jahre der ersten Aufführung des Pericles, welche gar wohl die Reproduction jener novellistischen Quelle des Dramas wie die Production dieser

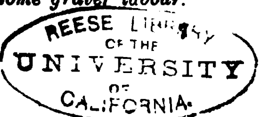
---

[1]) Dass im Jahre 1608 nur zwei, nicht, wie man bisher angenommen hatte, drei Quartausgaben des *King Lear* erschienen, haben die sorgsamen Forschungen der neuesten *Cambridge Editors* ergeben.

[2]) Um das Dasein dieser Novelle stand es misslich, so lange dasselbe lediglich durch Payne Collier's Aussagen und Citate bezeugt war. Erst seitdem Tycho Mommsen 1857 das Büchlein aus dem vielleicht einzigen vollständig erhaltenen Exemplar der Züricher Stadtbibliothek herausgegeben hat, ist die Thatsache sicher festgestellt.

novellistischen Nachbildung desselben veranlasst haben kann. Der Titel jenes älteren Werkes lautet nämlich: *The Patterne of painefull Aduentures: Containing the most excellent, pleasant and variable Historie of the strange accidents that befell unto Prince Apollonius, the Lady Lucina his wife, and Tharsia his daughter. Gathered into English by Laurence Twine Gentleman.* — Wie diese von Twine aus den *Gesta Romanorum* übersetzte und bearbeitete Novelle in noch weiterem Umfange als Gower's *Confessio Amantis* dem Drama zu Grunde gelegen hat, so ist sie auch, theilweise wörtlich, in die Novelle von Wilkins mit hinübergenommen, während die letztere andererseits aus einer, ebenfalls theilweise wörtlichen, Paraphrase des Dramas besteht. Wenn nun Wilkins seine Novelle, die aus zwei, in jener Zeit hinlänglich bekannten, Elementen, dem alten Volksbuch von Twine und dem neuen Drama Pericles, fast zu gleichen Theilen ohne alle eigne Zuthat componirt ist, dennoch in der Widmung an seinen Gönner, den Friedensrichter für die Grafschaft Middlesex, also an eine Respectsperson, als *a poore infant of my braine*[1]) zu bezeichnen wagt, so lässt sich der Verdacht und Vorwurf des frechsten und noch dazu gar nicht zu bemäntelnden Plagiats von dem Verfasser nur abwenden durch die Annahme, dass doch der eine dieser beiden Bestandtheile seines Werkes sein wahres Eigenthum gewesen sein muss. Dieser Bestandtheil kann aber, nach der ganzen Sachlage, nur das Drama gewesen sein. Und auf das Drama weist denn auch Wilkins überall hin in einer Weise, die für einen Plagiator doch allzu herausfordernd erschiene. Einem Plagiator wäre allenfalls zuzutrauen, dass er durch alle Kapitel seiner Novelle die aus Lawrence Twine entlehnten Worte mit den Worten des Dramas — den Blankvers in Prosa aufgelöst — zu einem Ganzen verschmolzen hätte, ohne der überall hervortretenden stilistischen

[1]) Weiterhin in der Widmung nennt er sich den Vater dieses Kindes: *If you take this to refuge, her father dooth promise that with more labored houres he can inheighten your Name and Memorie, and therein shall appear he will not die ingratefull.* — Diese Worte sind offenbar der Shakspere'schen Widmung von *Venus and Adonis* an den Grafen Southampton nachgeahmt: *and vow to take advantage of all idle hours, till I have honoured you with some graver labour.*



Unebenheiten zu achten; aber ihm wäre doch kaum zuzutrauen, dass er auch die Form des ausgebeuteten Dramas, mehr als für seine novellistischen Zwecke erforderlich war, so nachdrücklich betonte, wie Wilkins das thut. Schon das Titelblatt citirt zuerst im Allgemeinen das Drama *(the Play of Pericles)* und im Besondern dann die Einrahmung desselben in die Chorusreden Gower's, der sogar selbst auf dem Titelblatt abgebildet ist. Zum Schlusse der ziemlich ausführlichen Inhaltsanzeige *(the Argument)* wird diese Einkleidung, auf die der Novellist sich als auf seine eigene Erfindung förmlich etwas zu Gute thun muss, nochmals betont: *Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habite of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented.* — Auf diese Inhaltsanzeige folgt dann, ganz wie bei einem Drama, das in den Quartausgaben des Pericles fehlende Verzeichniss der auftretenden Personen: *The Names of the Personages mentioned in this Historie,* beginnend mit *John Gower the Presenter* und schliessend mit *Diana Goddesse of chastitie:* sämmtliche Personen genau so benannt, wie sie in dem Drama heissen. Denn so reichlich der Novellist Wilkins im Uebrigen auch seinen Vorgänger Twine ausgebeutet haben mag, von den Namen seiner Novelle hat er ihm keinen einzigen abgeborgt, der sich nicht etwa auch in dem Drama fände.

Die natürlichste Erklärung dieser Seltsamkeiten scheint nun folgende zu sein. Wilkins hatte zuerst mit gleichmässiger Benutzung der *Confessio Amantis* von Gower und des Volksbuches von Twine das Drama Pericles vollständig geschrieben, vielleicht auch schon aufführen lassen, als Shakspere sich entschloss, die zweite Hälfte desselben umzuarbeiten für die *King's Players,* deren Gesellschaft er selbst, wenn auch damals nicht mehr als Schauspieler, doch noch als Schauspieldichter angehörte. Damit gelangte das Stück, falls es nicht bereits früher ihr Eigenthum war, in den Besitz dieser Gesellschaft, die es eher unter Shakspere's berühmtem Namen als unter der bescheidenen Firma des wenig bekannten Wilkins, mit dem sie sich in irgend einer Weise abfand, zur Aufführung auf ihrem Globus-Theater bringen mochte, im Jahre 1608 oder frühestens 1607.

Die ungemeine Popularität des Dramas, welche 1608 den Edward Blount bewog, dasselbe für den Druck in die Buchhändlerregister einzutragen, ohne dass er des Manuscriptes, wie es scheint, habhaft werden konnte, mochte auch dem ursprünglichen Verfasser den Gedanken und den Wunsch nahe legen, nicht ganz der literarischen und pecuniären Früchte seiner Arbeit verlustig zu gehen. Zwar das Drama, das mittlerweile in den Besitz der *King's Players* übergegangen und unter Shakspere's Händen ein ganz anderes geworden war, durfte er nicht mehr drucken lassen, wohl aber eine novellistische Bearbeitung desselben Stoffes, welche durch eine leidlich geschickte Verschmelzung zweier ursprünglich disparater Elemente den Lesern zugleich das Twine'sche Volksbuch und das damals grade so beliebt gewordene Schauspiel darzubieten oder zu ersetzen vermochte. Charakteristisch ist es, dass Wilkins in dieser Publication, die so deutlich als ein Surrogat des damals dem Drucke noch vorenthaltenen Dramas sich ankündigte, einen Verfasser desselben nirgendwo namhaft macht, weder auf dem Titelblatt noch am Schlusse des Arguments, wo er doch die Schauspielergesellschaft lobend erwähnt, die das Stück zur Aufführung gebracht *(by the King's Maiesties Players excellently presented).* Im Publicum galt ohne Zweifel Shakspere damals, im Jahre 1608, ebenso allgemein für den Verfasser, wie im folgenden Jahre, als Henry Gosson aus einem, höchst wahrscheinlich den *King's Players* entwendeten, vielfach verstümmelten Manuscript den Pericles als ein Shakspere'sches Drama edirte. Wenn nun Wilkins auf dem Titel und in der Vorrede seiner Novelle dieser allgemeinen Meinung weder zustimmte noch widersprach, vielmehr in auffallender Weise den Namen des Dichters überging, so lag eben für ihn ein complicirter Fall vor: sich selbst konnte er nicht wohl mehr als Verfasser nennen, bei einem Drama, das, von Shakspere umgearbeitet, aufgehört hatte, wenigstens in der Gestalt seiner damaligen Aufführung, das Eigenthum des ursprünglichen Autors zu sein. Ebenso wenig aber wollte er dem überlegenen Shakspere die ausdrückliche und ausschliessliche Ehre der Autorschaft eines Dramas zuerkennen, das doch von ihm selber entworfen war und theilweise auch in der Bühnen-

darstellung der Zeit noch von ihm herrührte. Den Näherstehenden war dies, dem grossen Publicum vielleicht weniger klare, Sachverhältniss gewiss nicht unbekannt, und der Friedensrichter Henry Fermor z. B. wusste wohl, mit welchem Rechte Wilkins die ihm dedicirte Novelle »*a poore infant of my braine*« nennen durfte, ohne sich damit als den unverschämtesten Plagiator zu prostituiren. Und auch späterhin, als Shakspere's berühmter Name den unberühmten des George Wilkins längst ganz in den Hintergrund gedrängt hatte, war bei den Eingeweihten der wahre Thatbestand nicht in Vergessenheit gerathen, mochten auch die Nichteingeweihten vielleicht sich darüber verwundern, dass die Herausgeber der Folioausgabe »sämmtlicher Dramen Shakspere's« 1623 den fortdauernd so populären Pericles von ihrer Sammlung ausschlossen. Von ihrem Standpunkte aus hatten Heminge und Condell gewiss Recht, aber andererseits müssen wir es beklagen, dass sie nicht aus ihrer Theaterbibliothek uns den Pericles in vollständigerer, correcterer Gestalt darboten, als ihn vorher Henry Gosson in seiner Quartausgabe geliefert hatte. Wie viel wir von dem ächten Texte dabei eingebüsst haben, das lehrt jede irgend eingehende Collation des Dramas mit der Novelle, wie eine solche zuerst von Collier, sodann auch von mir in unsern resp. Shakspere-Ausgaben versucht wurde. Dass dem George Wilkins 1608 eine bessere und completere Textrecension vorlag, als 1609 Gosson sie für seinen Druck benutzen konnte, ist freilich nach obigen Auseinandersetzungen erklärlich genug, so auffallend es sonst auch erscheinen müsste.

Die hier aufgestellte und erörterte Hypothese, dass der Verfasser der Novelle Pericles zugleich der ursprüngliche Verfasser der Dramen Pericles und Timon gewesen, bedarf zu ihrer weiteren Begründung noch des Nachweises einer durchgängigen stilistischen, metrischen und dramaturgischen Verwandtschaft zwischen den genannten beiden Schauspielen und einem anerkannten dramatischen Werke desselben Dichters. Von George Wilkins' Lebensumständen ist uns zwar nichts überliefert, aber mit Einem Drama wenigstens

war er bereits 1607, also ein Jahr vor der Erscheinung seines novellistischen Pericles, hervorgetreten, und zwar mit einem Drama, das, am 31. Juli von dem *Master of the Revels,* Sir George Buc, zur Aufführung zugelassen, von den *King's Players* gespielt, sich eines grossen Beifalls erfreut haben muss. Der erste Druck, dem späterhin drei andere Auflagen (1611 — 1629 — 1637)[1]) folgten, erschien noch im Jahre 1608, mit folgendem Titel:

> *The Miseries of Inforst Marriage. As it is now playd by his Maiesties Seruants, Qui alios (seipsum) docet. By George Wilkins. London Printed for George Vincent and are to be sold at his shop in Woodstreet.*

Wie im Timon und im Pericles sehen wir auch hier einen dankbaren und anziehenden Stoff aus Mangel an Consequenz und an Motivirung in der Entwicklung der Handlung wie in der Charakteristik der handelnden Personen nicht zu dem vollen dramatischen Ausdruck gebracht, dessen derselbe gewiss fähig gewesen wäre. Das »Elend einer erzwungenen Heirath« soll dargethan werden an dem Schicksal des minorennen begüterten William Scarborow, der, nachdem er soeben in Yorkshire sich mit der Tochter des Sir John Harcop verlobt hatte, von seinem Oheim und seinem Vormund in London zu einer anderweitigen Vermählung mit der Nichte des Letztern, des Lord Faulconbridge, sich zwingen lässt. Als die Nachricht davon in einem kläglichen Briefe des Neuvermählten an seine ehemalige Braut nach Yorkshire gelangt, da weiss die verlassene Verlobte nichts Besseres zu thun, als sich umzubringen. Sie motivirt ihren Entschluss in einem Monologe, dessen letzter Theil hier mitgetheilt werden mag:

> *He writes here To f o r g i v e h i m, h e i s m a r r i e d:*
> *False gentleman: I do forgive thee with my heart:*

---

[1]) Vierzig Jahre nach dieser letzten Ausgabe brachte Aphra Behn das Stück wieder auf die Bühne, in einer Umarbeitung, die viel von dem Plan und von der Sprache beibehielt, unter dem Titel: *The Town Fop, or, Sir Timothy Tawdrey.*

Yet I will send an answer to thy letter,
And in so short words, thou shalt weep to read them,
And here's my agent ready: Forgive me I am dead.
'Tis writ and I will act it. Be judge, you maids,
Have trusted the false promises of men:
Be judge you wives the which have been inforc'd
From the white sheets you lov'd to them ye loath'd:
Whether this axiom may not be assured,
Better one sin than many be endured.
My arms' embracings, kisses, chastity
Were his possessions; and whilst I live
He doth but steal those pleasures he enjoys,
Is an adulterer in his married arms,
And never goes to his defiled bed,
But God writes sin upon the tester's head.
I'll be a wife now, help to save his soul,
Though I have lost his body, give a slake
To his iniquities, end with one sin,
Done by this hand, and many done by him.
Farewell the world then, farewell the wedded joys,
Till this I have hop'd for, from that gentleman!
Scarborow, forgive me: thus thou hast lost thy wife,
Yet record, world, though by an act too foul,
A wife thus died, to cleanse her husband's soul.

Sie bringt sich also um, damit der Treulose hinfort ohne Gewissensbisse desto vergnügter mit seiner legitimen Gattin leben könne! Leider wird dieser edle Zweck nicht erreicht. Das auf seiner Hochzeitsreise begriffene junge Ehepaar kommt gerade auf dem Landsitze des Sir John Harcop an — der unbegreiflich freche Besuch wird weiter nicht motivirt, als dass sie gerade vorbeireiten — um die noch warme Leiche der armen Selbstmörderin zu finden. Der junge Ehemann beschliesst in seiner Verzweiflung als Sühnopfer für die Geopferte sich von seiner jungen, an dem Vorgange durchaus unschuldigen, Frau loszusagen, die er im Geleit des treuen Butler

in Yorkshire zurücklässt, selbst aber in London ein liederliches Junggesellenleben zu führen, wozu ihm denn drei schmarotzende Freunde und Reisebegleiter auf's Beste behilflich sind. — Wir finden ihn sodann mitten in diesem ausgelassenen Treiben in der Mitrataverne, einer bekanntlich von Schauspielern und Schauspieldichtern zu Shakspere's Zeit stark frequentirten Kneipe, im Kreise seiner Cumpane, deren Einen er aus einer drohenden Schuldhaft auszulösen hat. Dort suchen ihn denn bald seine beiden jüngern Brüder auf, deren Erbtheil er bereits mitverprasst hat. Diese ungestümen Mahner werden mit ihm handgemein und von ihm und seinen Gesellen schlimm zugerichtet; eben so der treue Butler, der sehr zur Unzeit aus Yorkshire mit der unwillkommenen Nachricht kommt, dass die verstossene Gattin den Verschwender unterdess mit Zwillingen beschenkt habe. Der treue Butler erklärt sich dann bereit, der beiden jüngern Brüder und ihrer ebenfalls durch den Verschwender ruinirten Schwester sich nach Kräften anzunehmen, nachdem sie jedoch vorher von dem Wundarzt sich die im Handgemenge davon getragenen Wunden haben heilen lassen. Er schliesst seine Anrede an die Brüder:

To keep you honest, and to keep you brave,
For once an honest man will turn a knave.

Die erste Zeile ist nicht so ganz wörtlich zu nehmen, denn an dem Strassenraube, den er, um der Noth der Brüder abzuhelfen, unternimmt, betheiligt er diese selbst und schilt sie dann tüchtig aus, dass sie sich so ungeschickt und so feige dabei benehmen. Um ferner der verarmten Schwester zu einem ehrbaren Fortkommen behülflich zu sein, verkuppelt er sie an den nichtsnutzigen Freund ihres nichtsnutzigen Bruders William, indem er diesem Parasiten vorspiegelt, sie sei eine reiche Erbin. Der rasch vollzogenen Ehe folgt die Reue, die unliebsame Entdeckung der wahren Finanzverhältnisse, auf dem Fusse nach, und der treue Butler ist höchst verwundert und empört, wenn der enttäuschte Ehemann die angebliche Erbin maltraitirt und zum Hause hinauswirft. — Mittler-

weile ist der junge Verschwender ganz heruntergekommen und äussert sich über seine traurige Situation in folgendem Monologe:

What is a prodigal? 'Faith like a brush,
That wears himself to flourish others' cloths,
And, having worn his heart even to the stump.
He's thrown away like a deformed lump;
Oh! such am I, I have spent all the wealth
My ancestors did purchase, made others brave
In shape and riches, and myself a knave.
For tho' my wealth rais'd some to paint their door,
'Tis shut against me, saying I am but poor;
Nay, even the greatest arm whose hand hath grac'd
My presence to the eye of majesty shrinks back:
His fingers clutch and like to lead,
They are heavy to raise up my state, being dead.
By which I find, spendthrifts (and such am I)
Like strumpets flourish, but are foul within
And they, like snakes, know when to cast their skin.

Daran schliesst sich eine abermalige Rauferei mit den Brüdern und der verzweifelte Entschluss der Letztern, sich selbst wegen des begangenen Strassenraubes zu denunciren, damit der Verschwender durch die Schmach ihrer Todesstrafe blamirt werde. Der eine Bruder ruft ihm zu:

If now I die, that death and public shame
Is a corsive to your soul, blot to your name.

Um den Jammer des überdies von wucherischen Gläubigern bedrohten, von seinen schmarotzenden Cumpanen verlassenen Verschwenders voll zu machen, ist die verbannte Gattin mit den Zwillingen, die mittlerweile sprechen lernten, von Yorkshire nach London gekommen und überfällt den Taugenichts mit den rührendsten Bitten. Zugleich tritt ein Oxforder Doctor der Theologie auf, der im ersten Act das unglückliche Paar getraut hat und nun — leider etwas spät! — sich zu dem Versuche gedrungen fühlt, den bankerotten Scarborow

auf bessere Wege zu bringen. Der aber kehrt den Spiess um und, statt sich vom Doctor den Text lesen zu lassen, liest er ihn ihm selber. All sein Unheil rührt ja einzig davon her, dass der Doctor zu seiner erzwungenen Heirath die Hand geboten hat; und zur deutlicheren Demonstration des ihm widerfahrenen Unrechts, hat er schon den Dolch gezückt, um Weib und Kinder zu tödten, als die rettende Katastrophe eintritt. Der treue Butler kommt als Deus ex Machina mit einem Briefe.

	Read but this letter.
Sir William.	*Which tells you that your lord and guardian's dead.*
Butler.	*Which tells you that he knew he did you wrong,*
	Was griev'd for't, and for satisfaction,
	Hath given you double of the wealth you had.
Brothers.	*Increas'd our portions.*
Wife.	*Given me a dowry too.*
Butler.	*And that he knew,*
	Your sin was his, the punishment his due.
Scarborow.	*All this is here:*
	Is heaven so gracious to sinners then?
Butler.	*Heaven is, and has his gracious eyes,*
	To give men life, not like intrapping spies.

So löst das Vermächtniss des reumüthigen Vormundes, Lord Faulconbridge, Alles in Wohlgefallen auf, indem auch die nun mit einer Mitgift bedachte Schwester der Scarborows von ihrem nichtsnutzigen Gemahl wieder zu Gnaden aufgenommen wird.

Die Aehnlichkeiten zwischen diesem Drama und dem Timon, so weit derselbe nicht von Shakspere umgearbeitet ist, sind unverkennbar. In beiden Schauspielen wird der Held, der durch eigene Schuld, durch sinnlose Verschwendung, sich in's Elend stürzt, als ein Opfer fremder Schlechtigkeit aufgefasst, als ein Märtyrer, dessen erduldete Unbill an Andern gestraft werden muss: im Timon an den hartherzigen Athenern, in den *Miseries of Inforced Marriage* an dem Vormund, der den jungen Scarborow zu der Verheirathung gezwungen hat, obgleich in der betreffenden Scene der Widerstand

des charakterlosen Mündels in der That schwach genug ist und er auf einige Drohungen des Vormundes hin sich bald genug fügt mit den Worten:

Fate pity me, because I am inforc'd:
For I have heard those matches have cost blood,
Where love is once begun and then withstood —

nachdem er, der im ganzen Drama als ein wahrer Lump erscheint und keinerlei Theilnahme erwecken kann, vorher pathetisch ausgerufen hat:

World, now thou seest what 'tis to be a ward!

An den Timon erinnern auch die Geldverhältnisse, die in den *Miseries* eine eben solche Rolle spielen: der Freund, der aus der drohenden Schuldhaft gelöst wird; die Schuldhaft, die dem Verschwender dann selber droht; Wucherer, Schmarotzer, endlich der treue Butler, der als ein wahres Seitenstück zu dem Haushofmeister Flavius im Timon erscheint, freilich auch wie dieser dem alten Adam in Shakspere's *As You Like it* nachgebildet ist. Die Nachahmung Shakspere's, im Stil und in einzelnen Figuren, tritt überhaupt deutlich genug in den *Miseries* hervor: die Wirthshausscenen in der Mitrataverne sind eine berechnete Copie des Treibens in der Kneipe zum Eberkopf in *King Henry IV.*, nur dass leider der Shakspere'sche Witz nicht mit daher entlehnt ist. Ebenso ist der nächtliche Strassenraub, den der Butler mit den jüngern Brüdern Scarborow unternimmt, offenbar, wenn auch sehr zur Unzeit und mit gewaltsamster Motivirung eingeschoben, eine geflissentliche Nachahmung der Scenen, in denen Falstaff die Krämer berauben will.

Auf Timon und auf Pericles zugleich weist noch mehr als die ungeschickte Behandlung eines ursprünglich nicht ungeschickten Stoffes die Form der *Miseries* hin: Prosa, Blankvers und gereimter Vers durcheinander gemischt, ohne dass sich überall ein Grund für solchen Wechsel absehen liesse. Die Charakteristik, die ich in der Dissertation über den Timon von dem Versbau der unshakspere'schen Theile des Dramas gab, gilt auch von den unshakspere'schen

Theilen des Pericles und von den *Miseries*. Schon die obigen Proben aus letzterem Drama zeigen die dort hervorgehobene Liebhaberei, Reimverse mitten in den Blankvers einzuflechten. Auch was in jener Dissertation mit zahlreichen Beispielen belegt ist, »dass der Vorgänger mit trivialen und geschmacklosen Reimsprüchen seine Reden in der Mitte überall ausstattet und seine Scenen am Schlusse verziert«, ferner »dass diese Sentenzen oft nur des Reimes wegen angebracht scheinen und an einer Unklarheit und Schiefheit des Ausdrucks leiden, die nur ahnen lässt, was gemeint ist, eine deutlichere, sichere Interpretation aber kaum gestatten« — all diese stilistischen und metrischen Merkmale, wozu auch die geschmacklosen Antithesen und Metaphern, und die hohlen bombastischen Phrasen gehören, kehren in auffallender Familienähnlichkeit im Pericles und in den *Miseries* wieder. Wir fügen zu den damals aus dem Timon citirten Beispielen hier einige weitere aus den beiden andern Dramen; also zunächst aus Pericles:

All love the womb that their first beings bred;
Then give my tongue like leave to love my head

sagt Pericles (A. I. Sc. 1) zum Antiochus; und Antiochus sagt nachher zum Thaliard:

Thaliard, adieu — Till Pericles be dead,
My heart can lend no succour to my head. —

Helicanus sagt (A. I. Sc. 2):

We'll mingle our bloods together in the earth,
From whence we had our being and our birth

und Pericles schliesst die Scene mit den Worten:

That time of both this truth shall ne'er convince,
Thou show'dst a subject's shine, I a true prince. —

Pericles sagt, wenn er seine Rüstung wiederfindet (A. II. Sc. 1):

I thank thee for't: my shipwreck's now no ill
Since I have here my father's gift in's will

und schliesst die Scene mit demselben Reim:

> *Then honour be but a goal to my will!*
> *This day I'll rise or else add ill to ill.*

Pericles sagt (A. II. Sc. 3):

> *Whereby I see that Time's the king of men;*
> *He's both their parent, and he is their grave,*
> *And gives them what he will, not what they crave.*

A. I. Sc. 4 hatte Cleon zur Dionyza gesagt:

> *Here many sink, yet those which see them fall,*
> *Have scarce strength left to give them burial.*

A. II. Sc. 4 sagt dann Helicanus mit demselben Reim:

> *for they so stunk*
> *That all those eyes ador'd them*[1]*) ere they fall,*
> *Scorn now their hand should give them burial.*

Simonides sagt zum Schlusse des zweiten Actes:

> *What, are you both pleas'd?*
> *Thaisa.* *Yes, if you love me, Sir.*
> *Pericles.* *Even as my life, or blood that fosters it.*
> *Simonides.* *What, are you both agreed?*
> *Both.* *Yes, if it please your majesty.*
> *Simonides.* *It pleaseth me so well, I'll see you wed;*
> *Then with what haste you can get you to bed.*

Ebenso sagt Scarborow am Schlusse der *Miseries,* aus denen die nun folgenden Citate entlehnt sind:

> *And are all pleas'd?*
> *All.* *We are.*

---

[1]) D. h. *which adored them.* Diese incorrecte Auslassung des Relativpronomens im Nominativ ist in ihrer constanten Wiederholung charakteristisch für den Timon, den Pericles und die *Miseries of Inforced Marriage.*

Scarborow. *Then if all these be so,*
I am new wed, so ends old marriage woe;
And in your eyes so lovingly being wed,
We hope your hands will bring us to our bed.

Der Vater der verlassenen Braut verflucht den jungen Scarborow unter Anderm mit folgenden Worten:

And may his corpse be the physician's stage,
Which, plag'd upon, stands not to honour'd age.

Der junge Scarborow weist seine Neuvermählte auf die Leiche der verlassenen Braut hin, als ob sie deren Selbstmord verschuldet habe:

Eye her, view her, tough dead, yet she does look,
Like a fresh frame, or a new-printed book
Of the best paper, never look'd into
But with one sullied finger, which did spot her,
Which was her own too, but who was cause of it?
Thou and thy friends, and I will loath thee for't. —

Der junge Verschwender löst seinen schmarotzenden Freund aus der Schuldhaft mit den Worten:

Well, at your importance, for once I'll stretch my purse;
Who's born to sink as good this way as worse.

Der Butler schildert Scarborow's falsche Freunde in Worten, die auffallend an entsprechende Stellen im Timon erinnern:

O, the most wretched season of this time!
These men, like fish, do swin within one stream,
Yet they'd eat one another, making no conscience
To drink with them they'd poison; no offence
Betwixt their thoughts and actions hath controul,
But headlong run, like an unbias'd bowl:
Yet I will throw them on, but like to him
At play knows how to lose, and when to win. —

So ermahnt auch der verzweifelnde Scarborow seinen Butler zum Menschenhass:

> *Do as the devil does, hate panther-like mankind!*
> *And yet I lie, for devils sinners love,*
> *When men hate men, though good like some above.* —

Auch die Prosa in den drei Dramen verräth grosse Familienähnlichkeit, obgleich sie in verschiedenem Masse in ihnen vertreten ist: am schwächsten im Pericles, wo ein in mittelalterlicher Fassung verarbeiteter halbantiker Sagenstoff weniger Anlass zu einer Annäherung an die Sprache des täglichen Lebens darbot. Dennoch fehlt die Prosa auch hier nicht, so in der kurzen Rede Thaliard's (A. II. Sc. 3) und in dem Gespräch der Fischer mit dem schiffbrüchigen Pericles. Beide Prosastücke tragen eben so die Kennzeichen der Prosa in *Timon of Athens,* wie sie sich von der Shakspere'schen Prosa in den Bordellscenen scharf, und nicht gerade vortheilhaft unterscheiden. Politische und kirchliche Anspielungen satirischer Art, die Shakspere durchaus vermeidet, kommen in beiden vor, worauf schon bei der Analyse des Pericles hingewiesen wurde. Fand die Prosa schon im Timon einen weiteren Spielraum, namentlich in den Scenen, die uns unter griechischer Maske das Londoner Alltagsleben, Kuppler, Gläubiger, Wucherer und ähnliches Gesindel vorführen, so ist das in noch höherem Grade der Fall mit den *Miseries of Inforced Marriage*, wo in bestimmten, dem damaligen Publicum sehr wohl bekannten Localitäten, wie die Mitrataverne in Breadstreet, natürlich die Sprache erwartet wurde, die man an solchen Orten zu hören gewohnt war. Dennoch wechselt auch hier die in ihrem Typus an Timon und Pericles erinnernde Prosa eben so willkürlich wie in diesen Dramen mit bald gereimten, bald reimlosen, bald schlecht, bald gut gebauten Versen ab.

Besässen wir ausser den *Miseries of Inforced Marriage* noch andere Dramen ausschliesslich aus Wilkins' Feder, so würden wir ohne Zweifel noch viel besser in Stand gesetzt sein, seinen Stil und seinen Vers, seine ganze Dramatik mit den in Pericles und Timon vorliegenden Eigenthümlichkeiten in Parallele zu bringen.

So aber wird ihm nur noch die Mitarbeit zugeschrieben an Einem historischen Drama von John Day und William Rowley: *The Travels of the Three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony and Sir Robert Shirley;* und da möchte für unsere Zwecke schwer zu entscheiden sein, was von diesem Stücke ihm gehört, was seinen beiden Mitarbeitern. — Auch ein Pamphlet in Prosa hat Wilkins verfasst: *Three Miseries of Barbary — Plague, Famine, Civill Warre: with a relation of the death of Mahomet the late Emperour, and a brief report of the new present wars between the three brothers,* — Collier sagt in seinen Notizen zu Dodsley's Sammlung, in der das oben analysirte Wilkins'sche Drama abgedruckt ist, von diesem Pamphlet: es sei in einem gesuchten Stil geschrieben und die Schilderungen seien oft treffend. — Demnach müsste es mit manchen Partieen der Novelle übereinstimmen, mit denjenigen nämlich, die nicht aus Twine's naiver Darstellung entlehnt sind, sondern das Drama Pericles in einem gesuchteren Stil paraphrasiren.

IV.

DRYDEN UND SHAKSPERE.

Als in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts mit der Restauration des Königsthums in England fast gleichzeitig die Restauration der englischen Bühne erfolgt war, begann auch Dryden seine durch ein ganzes Menschenalter hindurch mit zweifelhaftem Erfolge, aber mit deshalb nur um so unzweifelhafterer Ausdauer fortgesetzte dramatische Wirksamkeit. Dass er in der Ausübung derselben sehr bald auf seinen grössten Vorgänger, auf Shakspere geführt und immer wieder auf ihn zurückgeführt werden musste, das erscheint nicht so sehr als das Ergebniss einer besonderen Vorliebe Dryden's, als vielmehr in der Natur der Stellung beider Dichter begründet und durch die Verhältnisse mit unvermeidlicher Consequenz veranlasst. Wie das englische Theater in jener Zeit seiner Wiedergeburt einmal beschaffen war: in seiner Dürftigkeit und Formlosigkeit lediglich auf den Reichthum der älteren Bühne angewiesen, mit der die Kette der Tradition, gewaltsam durch die Puritanerherrschaft und Cromvell's Protectorat abgerissen, so gut es eben anging, wieder angeknüpft werden musste — liess sich vor Allem Shakspere weder ignoriren noch vergessen; wie er denn in der That zu keiner Zeit in England vergessen worden ist. Insbesondere aber musste Dryden, in dessen eminenter und vielseitiger poetischer Begabung gerade das Element, auf das für die von ihm so eifrig und beharrlich verfolgten Zwecke Alles ankam, das dramatische Element am schwächsten vertreten war, insbesondere er musste in

dem ihm selbst schwerlich verhohlenen Bewusstsein dieser Schwäche das Bedürfniss empfinden, sich mit Shakspere auseinander zu setzen, wo der herrschende Zeitgeschmack etwas Anderes von ihm verlangte, und sich an Shakspere anzuschliessen, wo er sich der besseren Erkenntniss nicht zu verschliessen vermochte. Es lohnt sich der Mühe, diese Schwankungen zwischen zwei häufig diametral einander entgegengesetzten Polen, diese Versuche und Bemühungen, einerseits den damals tonangebenden Kreisen, andererseits aber auch der Würdigung und dem Muster Shakspere's — womöglich beiden Strömungen zugleich — gerecht zu werden, durch eine ganze Reihe Dryden'scher Abhandlungen und Schauspiele einer fortlaufenden Beobachtung zu unterwerfen.

Die erste Notiznahme von Shakspere und dem altenglischen Theater überhaupt bei Dryden finden wir in der Widmung seiner Tragikomödie *The Rival Ladies* an seinen Gönner, den Grafen von Orrery, und zwar eine Notiznahme, die nicht gerade von erschöpfenden Studien Dryden's auf diesem Gebiete zeugt. Um den Gebrauch des Reims in den pathetischen Scenen der genannten romantischen Tragikomödie zu rechtfertigen, verweist er auf die Tragödie »Königin Gorboduc«, welche Lord Buckhurst viele Jahre vor Shakspere's Dramen in englischen Versen, d. h. in Reimen, verfasst habe. Bekanntlich ist aber die erste regelmässige englische Tragödie, in welcher der König, nicht die Königin, den Namen Gorboduc führt, nicht in Reimen, sondern im Blankvers verfasst, welchen letztern, nach Dryden's Meinung, erst Shakspere erfunden haben soll, um sich die Mühe des Reimens zu sparen. [1]) Woher Dryden in Erfahrung gebracht, dass der englische Blankvers lediglich einer Bequemlichkeitsliebe Shakspere's seine Entstehung verdanke, verräth er uns nicht.

---

[1]) *For many years before Shakespeare's Plays, was the Tragedy of Queen Gorboduc in English Verse, written by that famous Lord Buckhurst — — Shakespeare (who with some Errors not to avoided in that Age, had undoubtedly a larger Soul of Poesie than ever any of our Nation) was the first, who to shun the Pains of continual Rhyming, invented that kind of Writing, which we call blank Verse, but the French more properly Prose Mesurée: into which the English Tongue so naturally slides, that in writing Prose 'tis hardly to be avoided — Epistle Dedicatory. The Rival Ladies.*

Um aber den kleinen Makel, den er damit auf den Dichter wirft, wieder abzuwischen, fügt er hinzu, Shakspere habe, einige in jener Zeit unvermeidliche Irrthümer abgerechnet, unzweifelhaft eine grössere Quintessenz von Poesie besessen, als irgend ein anderer Engländer.

Erst nach der Abfassung jener Widmung zu *The Rival Ladies* (gedruckt 1664) scheint sich Dryden eingehender mit Shakspere beschäftigt zu haben. Manche Spuren davon treffen wir zunächst in seinem *Essay of Dramatick Poesy* an, einer im Jahre 1667 zuerst erschienenen Abhandlung, deren Tendenz, dem Vorwort an den Leser zufolge, vornehmlich die Ehrenrettung der englischen Dramatiker vor dem Tadel derer, welche die französichen ihnen vorziehen, sein soll.[1]) Unserem Zwecke gemäss können wir aus dieser Arbeit, welche, in der Form von Unterhaltungen Dryden's mit dreien seiner Freunde und Gönner, die verschiedensten ästhetischen Fragen, ausser der im Vorwort bezeichneten, auf's Tapet bringt und erörtert, nur diejenigen Stellen hervorheben, welche sich auf Shakspere beziehen. Denn auch zu dessen »Ehrenrettung« u. A. fühlt sich Dryden gedrungen, der französischen Geschmacksrichtung gegenüber, welche unter dem Patronat des Hofes, wie auf die sonstige Poesie, so auch auf die dramatische in England ihren bedenklichen Einfluss auszuüben begann. Von Shakspere's historischen Dramen sagt er, sie seien eigentlich nur die Chroniken der Könige, und die Handlung derselben, die oft einen Zeitraum von 30—40 Jahre umfasse, sei zusammengedrängt in die Darstellung von dritthalb Stunden. Das heisse aber, fährt Dryden fort, nicht die Natur nachahmen oder malen, sondern sie *en miniature* zeichnen oder durch das verkehrte Ende eines Perspectivs betrachten. Dadurch werde ein Drama nicht ergötzlich, sondern lächerlich.[2]) — Im weiteren Verlaufe

---

[1]) *The Drift of the ensuing Discurse was chiefly to vindicate the Honour of our English Writers, from the Censure of those who unjustly prefer the French before them. — An Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *On the other side, if you consider the Historical Plays of Shakespeare, they are rather so many Chronicles of Kings, or the Business many times of thirty or forty Years, crampt into a Representation of two Hours and a half,*

des Gesprächs wird von Ben Jonson gerügt, dass er so strenge an dem unvergleichlichen Shakspere die Missachtung des Decorum der Bühne verurtheilt habe. — Dass auch Shakspere ganze Scenen in Reimen geschrieben, darauf wird wie auf eine ganz neue Entdeckung einige Seiten weiter hingewiesen. Shakspere muss sich also doch aus der in der Widmungsvorrede zu *The Rival Ladies* ihm vorgeworfenen Bequemlichkeitsliebe dann und wann aufgerafft haben! — Dryden selbst, der an dem fingirten dramaturgischen Gespräche unter der Maske des pseudonymen Neander theilnimmt, erhebt sich zu einer entschiedenen Verherrlichung Shakspere's, wenn er behauptet: in den meisten unregelmässigen Dramen Shakspere's oder Fletcher's sei mehr von mannhafter Phantasie und dichterischem Feuer vorhanden als in irgend einem französischen.[1]) Einige Dramen der genannten beiden Dichter seien aber auch regelrecht angelegt. Als Beispiel citirt er Shakspere's *Merry Wives of Windsor,* wahrscheinlich aus keinem anderen Grunde, als weil das ganze Stück in und um Windsor spielt, also ausnahmsweise mal die Einheit des Ortes, vor der Dryden doch eine Art von heimlichem Respect hegt, so leidlich beobachtet ist. Auf die Bitte seines Interlocutors Eugenius (Lord Buckhurst) eine Charakteristik Ben Jonson's zu geben, leitet Neander (Dryden selbst also) diese ein mit einer Charakteristik Shakspere's und Fletcher's, der Nebenbuhler Ben Jonson's in der Poesie, von denen der Eine (Shakspere ist gemeint) wenigstens ihm gleich komme, vielleicht ihm überlegen sei.[2]). Er rühmt an Shakspere den weiten umfassenden Geist, den er vor allen neuern, vielleicht auch vor allen älteren

---

which is not to imitate or paint Nature, but rather to draw her in Miniature, to take her in little: to look upon her through the wrong End of a Perspective, and receive her Images not only much less, but infinitely more imperfect than the Life: This instead of making a Play delightful, renders it ridiculous. — Essay of Dramatick Poesy.

[1]) *And secondly, that in most of the irregular Plays of Shakespeare or Fletcher there is a more masculine Fancy and greater Spirit in the writing than there is in any of the French. — Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *One of them, in my Opinion, at most his Equal, perhaps his Superior, — Essay of Dramatick Poesy.*

Dichtern voraus habe.[1]) Seine Schilderungen sehe man nicht bloss, man fühle sie handgreiflich. Er habe nicht der Brille der Bücher bedurft, um die Natur zu lesen; er habe in sein Inneres geschaut und sie da gefunden. Wäre er überall gleich, so liesse er sich mit den Grössten unter den Menschen vergleichen. Aber — und nun folgt bei Dryden der obligate Schatten zu so vielem Licht — leider ist Shakspere oft flach und schaal, sein komischer Witz artet oft in Wortwitz aus, sein tragischer Ernst schwillt zu Bombast an. Doch bei alledem ist er immer gross, wenn sich ein grosser Stoff darbietet.[2]) — Sodann citirt Dryden als besonders treffend ein Wort des gelehrten Hales vom Eton College: Es gebe keinen Gegenstand, den irgend ein Dichter behandelt, dass er denselben nicht als von Shakspere besser behandelt nachweisen wolle. Und wenn jetzt auch Andre ihm allgemein vorgezogen würden, so habe doch das Zeitalter, in welchem er gelebt, niemals Zeitgenossen, wie Fletcher und Jonson, ihm gleichgestellt. Auch am Hofe des letzten Königs, als Ben Jonson's Ruhm am Höchsten stand, habe Sir John Suckling und der grössere Theil der Hofleute Shakspere doch weit höher geschätzt. — Den Grund, dass dennoch jetzt im Jahre auf Eine Shakspereaufführung zwei Darstellungen von Beaumont und Fletcher kommen, sucht Dryden u. A. darin, dass Shakspere's Sprache schon etwas veraltet sei. »Ich bewundere Ben Jonson, aber ich, liebe Shakspere,«[3]) ist die subtile Distinction, mit der Dryden diesen Theil seines Vortrags abschliesst, um dann zu einer kritischen Analyse eines Lustspiels von Ben Jonson, *The Silent Woman*, überzugehen.

Seine angebliche Liebe zu Shakspere practisch zu bethätigen, sollte Dryden bald Gelegenheit finden, in dem Liebesdienste, den er dem Shakspere'schen *Tempest* erwies. Es ist interessant, gleich-

---

[1]) *He was the Man who of all Modern, and perhaps Ancient Poets, had the largest and most comprehensive Soul. — Essay of Dramatick Poesy.*

[2]) *But he is always great, when some great Occasion is presented to him.*

[3]) *Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the Pattern of Elaborate Writing; I admire him, but I love Shakespeare. — Essay of Dramatick Poesy.*

sam zur Widerlegung des Denkspruchs: Tadeln ist leicht, Bessermachen ist schwer, den Shaksperekritiker einmal als Shakspereverbesserer zu betrachten. Nicht als ob Dryden der Erste auf dem dankbaren Felde der Shakspereverbesserung gewesen wäre, so wenig wie er der Letzte geblieben ist, vielmehr bekanntlich bis auf diesen Tag zahlreiche Nachstrebende gefunden hat.

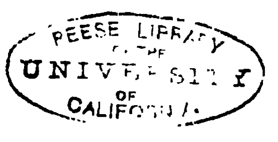
Schon vor Dryden hatte Sir William Davenant, der Neubegründer der englischen Bühne, die er durch Einführung beweglicher Scenerien und nicht minder beweglicher weiblicher Mimen Karl dem Zweiten, seinem Hof und Volke doppelt anziehend und theuer zu machen verstand, sich in ähnlicher Weise zugleich um Shakspere und um das Theater verdient gemacht. Da dem damaligen Geschmacke ein einziges Shakspere'sches Drama bisweilen zu stoffarm erschien, so hatte Sir William vermittelst einer einfachen und doch complicirten Vorkehrung zwei Shakspere'sche Stücke: *Measure for Measure* und *Much Ado about Nothing* zu Einer Davenant'schen Tragikomödie: *The Law against Lovers* dergestalt schwalbenschwanzartig in einander gefügt, dass die einzelnen Scenen des einen Dramas mit den einzelnen des andern abwechselten, mit Weglassung natürlich alles dessen, was an Shakspere's Arbeit dem überlegenen Blicke Davenant's überflüssig oder obsolet vorkam. — Mit einer andern Manier von Paarung oder Doublirung liesse sich, das erkannte der scharfsinnige Davenant, auch der Stoffarmuth des Shakspere'schen *Tempest* abhelfen: der Jungfrau, die nie einen Mann gesehen, musste ein junger Mann, der nie ein Weib gesehen, gegenüber gestellt werden. Um die Sache noch pikanter zu machen, wurde dem Ariel ein weiblicher Ariel, dem Caliban ein weiblicher Caliban beigesellt, der Miranda eine jüngere Schwester Dorinda, der man alle jene unbewusst lüsternen, bewusst schlüpfrigen Reden und Anspielungen in den Mund legen konnte, die für den Charakter der Miranda, wie ihn Shakspere angelegt, einmal nicht zu brauchen waren und doch für den starker Reizmittel bedürftigen Geschmack des damaligen Publicums unerlässlich schienen. Die Ausführung dieser glücklichen Idee überliess jedoch der alternde Davenant seinem jüngern Mitarbeiter Dryden; und dieser, ganz entzückt von der

excellent Contrivance, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, ist alsbald an's Werk gegangen und hat niemals Etwas mit mehr Behagen geschrieben, [1]) als sein Lustspiel *The Tempest or the Enchanted Island. A Comedy by Mr. Dryden,* wie es auf dem Titelblatt heisst, und nicht etwa, wie die poetische Gerechtigkeit es erfordert hätte: *A Comedy by Messrs. Dryden and Shakespeare.* Nur in der Vorrede gesteht er: *It was originally Skakespeare's: a Poet for whom he* (d. h. Davenant) *had particularly a high Veneration, and whom he first taught me to admire.* Sehen wir denn einmal zu, wie die Compagnie Davenant und Dryden ihre hohe »Verehrung und Bewunderung« Shakspere's an seinem *Tempest* bethätigt hat.

Eine wesentliche Bereicherung und Verschönerung hat gleich die erste Sturm-und Schiffbruchscene erfahren, aber nicht so sehr durch die beiden neuen Bearbeiter, als durch die Decorationsmaler und Theatermaschinisten, die allerdings auf der Bühne Karl's II. Effecte erzielen konnten, von denen sich die Bühne Jacob's I. und Shakspere selber noch Nichts träumen liess. Der sehr detaillirten Bühnenweisung Dryden's zufolge, muss die stürmische See mit dem hin und her geschleuderten Schiff so natürlich und wirkungsreich dargestellt sein, dass die Zuschauer allenfalls schon von dem blossen Anblick seekrank werden konnten. Wie ärmlich erscheint dagegen Shakspere's Bühnenweisung: *Enter Mariners, wet!* d. h. die Matrosen treten durchnässt auf, und alles Uebrige hört man nur, sieht aber Nichts: *A tempestuous noise of Thunder and Lightning heard.* Vielleicht durfte Shakspere zu seiner dichterischen Kunst das Vertrauen hegen, dass sie für sein Publicum die Beihülfe des Decorationsmalers und Maschinisten entbehrlich machen konnte.

---

[1]) *But Sir William Davenant, as he was a man of a quick and piercing Imagination, soon found that something might be added to the Design of Shakespeare — — and therefore to put the last Hand to it, he designed the Counterpart to Shakespeare's Plot, namely that of a Man who had never seen a Woman, that by this Means those two Characters of Innocence and Love might the more illustrate and commend eachother. This excellent Contrivance he was pleas'd to communicate to me, and to desire my Assistance in it. I confess that from the very first Moment it so pleas'd me that I never writ anything with more Delight. — Preface. The Tempest.*



In der zweiten Scene des ersten Actes, wie in den folgenden Scenen durchgängig, musste Dryden den armen Shakspere unbarmherzig zusammenstreichen, um für seine eignen Einschiebsel den nöthigen Raum zu schaffen. So ist von der ganzen ersten Rede der Miranda, die in so rührend ergreifender Schilderung Prospero's Erbarmen für die Schiffbrüchigen anfleht, Nichts übrig geblieben als das nüchterne

If by your Art,
My dearest Father, you have put them in
This Roar 'allay 'em quickly.

Wenn Dryden den Prospero darauf erwidern lässt:

I have so order'd
That not one Creature in the Ship is lost

so übersah der Zusammenstreicher freilich, dass in seinem Texte vorher von diesem Schiffe Nichts vorgekommen ist, sondern nur in den gestrichenen Shakspere'schen Versen. — Einen komischen Eindruck macht es, wie in diesem Zwiegespräch überall die zweite, noch abwesende Tochter Prospero's, Dorinda, mit der Dryden das Stück bereichern will, wenigstens in der Erwähnung mit eingeschoben wird. So z. B.

Mir. *Sir, are not you my Father?*
Prosp. *Thy Mother was all Virtue, and she said,*
Thou wast my Daughter, and thy Sister too.

Auf die platteste Verständlichkeit zielen andere Aenderungen hin. Wenn Shakespere sagt:

To have no screen between this part he play'd,
And him he play'd it for, he needs will be
Absolute Milan,

so setzt Dryden dafür

This false Duke
Needs would be absolute in Milan.

Der König von Neapel wird in einen Herzog von Savoyen verwandelt, dem aber, unbeschadet dieser Standeserniedrigung, doch wie bei Shakspere der Usurpator von Mailand tributpflichtig wird und Huldigung leistet. — Auf die von Dryden natürlich wieder auf

das Nothdürftigste zusammengestrichene Schilderung Prospero's von seiner heimlichen Wegschaffung aus Mailand — Dryden lässt aus Rücksicht auf sein in der Geographie schon besser bewandertes Publicum ihn in Nizza einschiffen — versetzt bei Shakspere Miranda:

Alack, what trouble
Was I then to you!

und Prospero erwidert:

O, a cherubim
Thou wast that did preserve me. Thou didst smile
Infused with a fortitude from heaven,
When I have deck'd the sea with drops of salt etc.

Bei Dryden muss wieder Dorinda erwähnt werden, und Prospero erwidert daher auf Miranda's Wort:

Thou and thy Sister were
Two cherubims which did preserve me: You both
Did smile, infus'd with fortitude from heaven.

Den Rest der Rede, der den Nachsatz und Gegensatz des lächelnden Kindes und des weinenden Vaters enthält und dadurch den Vordersatz erst verständlich macht, lässt Dryden ganz arglos wieder fort. Ebenso wird Miranda's letzte Frage, warum denn Prospero diesen Seesturm heraufbeschworen, gestrichen, aber das ohne diese Frage sinnlose Mahnwort des Vaters an die Tochter

Here cease more questions!

ist, um einen familiären Ausdruck zu gebrauchen, bei Dryden in Gedanken stehen geblieben. Wenn Miranda gar keine Fragen thut, braucht Prospero ihr natürlich das weitere Fragen auch nicht zu verbieten.

Ein ferneres Beispiel von den Absurditäten, zu denen Dryden durch die unglückliche Idee, dem Prospero eine zweite Tochter aufzuhalsen, veranlasst wird, ist in dem folgenden Zwiegespräch Prospero's mit Caliban, wo Ersterer sagt:

I have us'd thee,
Filth as thou art with human care; and lodg'd thee
In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honour of my child.

Dafür setzt Dryden: *The honour of my children,* als ob Caliban sich solche grobe Ungebühr gleichzeitig gegen beide Töchter Prospero's herausgenommen! Denn die Replik Caliban's

Thou didst prevent me. I had peopled else
This isle with Calibans

hat Dryden aus Shakspere gestrost mit herübergenommen. — Nach dem Weggange des Prospero und des Caliban tritt Dorinda auf und in dem Dialog der beiden Schwestern, der natürlich von Dryden herrührt, haben wir nun das Geschöpf Shakspere's neben dem Geschöpfe Dryden's vor uns [1]) — eine Zusammenstellung, die ohne Zweifel für sein Publicum höchst pikant gewesen sein muss. Von der Würze, mit der Dryden hier Shakspere's Drama ausgestattet hat, lassen wir in der Anmerkung ein Pröbchen folgen. [2]) — Um für diese Naivitäten Platz zu schaffen, musste die erste Begegnung Fernando's und der Miranda, die Shakspere zum Schlusse des ersten Actes herbeiführt, weiterhin verlegt werden; mit welchem Apropos, werden wir bald sehen.

Der zweite Act beginnt bei Dryden mit einer platt komischen Scene der gestrandeten Schiffsleute, die von Davenant herrührt und die bis zum Auftreten Caliban's aus eigenen Mitteln dieses Dichters hergestellt ist, ohne dass er den armen Shakspere in Contribution

---

[1]) Sir Walter Scott, im Ganzen ein sehr milder Beurtheiler, sagt doch bei dieser Gelegenheit: *In mixing his tints, Dryden did not omit that peculiar colouring, in which his age delighted. Miranda's simplicity is converted into indelicacy, and Dorinda talks the language of prostitution before she ever has seen a man. — The Life of John Dryden. By Sir Walter Scott.*

[2]) *Mir.* *And shortly we may chance to see that thing,*
Which you have heard my Father call a Man.
Dor. *But what is that? For yet he never told me.*
Mir. *I know no more than you. But I have heard*
My Father say, we Women were made for him.
Dor. *What, that he should eat us, Sister?*
Mir. *No, sure. You see, my Father is a Man, and yet*
He does us good, I would he were not old.
Dor. *Methinks indeed: it would be finer, if*
We two had two young Fathers.
The Tempest. (Act I. Sc. 2.)

zu setzen brauchte. — Ebenso ist Shakspere gänzlich unbetheiligt gelassen an der zweiten Scene des zweiten Acts, wo der in der Vorrede so gepriesene »treffliche Einfall« Davenant's, von dem jungen Manne, der nie ein Weib gesehen, von Dryden folgendermassen eingeleitet und verarbeitet wird. Prospero hat in dem kleinen Boote, in welchem die Usurpatoren seiner Herrschaft ihn aussetzten, nicht bloss seine beiden Töchterlein bei sich gehabt, sondern auch, um das Boot recht voll zu machen, den Hippolito, einen jungen Herzog von Mantua, dessen Herzogthum von Alonso, dem Herzog von Savoyen, ebenfalls usurpirt worden ist. Diesen jungen Hippolito hat Prospero auf seiner Insel nun auferzogen, aber getrennt von den beiden Mädchen, dieweil er in den Sternen gelesen, der Tod drohe dem Zöglinge, falls er das Antlitz eines Weibes erblicke. Hippolito tritt jetzt zu Prospero aus der Höhle, in der er gefangen gehalten wird, und lässt sich von seinem Meister vor der unbekannten Creatur, Weib genannt, eindringlich warnen. Weniger folgsam und gelehrig, als der unschuldige Jüngling, der auf Prospero's Befehl resignirt alsbald in seine Behausung zurückkehrt, sind aber Prospero's Töchter, die der gefährlichen Höhle Hippolito's nahe kommen und sich vom Vater **nicht** warnen lassen wollen. Wie trefflich Dryden sich auf den Ton versteht, mit dem man auf Karl's II. Zeit- und Geschmacksgenossen wirkte, zeige eine abermalige Probe des Dialogs zwischen Vater und Töchtern.[1] — Die von Prospero so ängstlich Jahrelang trotz der Nachbarschaft der respectiven Wohnungen ver-

---

[1] *Mir.* *But you have told me, Sir, you are a Man;*
And yet you are not dreadful.
Prosp. *Ay, Child! but I*
Am a tame Man; old Men are tame by Nature.
But all the danger lies in a wild young Man.
Dor. *Do they run wild abount the Woods?*
Prosp. *No, they are wild within Doors, in Chambers,*
And in Closets.
Dor. *But, Father, I would stroke 'em and make 'em gentle, then sure they would not hurt me.*
Prosp. *You must not trust them, Child: No Woman can come near them, but she feels a Pain, full nine Months.*
The Tempest. (Act II. Sc. 2.)

hinderte erste Begegnung zwischen Hippolito und den beiden Mädchen wird jetzt einfach dadurch herbeigeführt, dass Prospero unvorsichtiger Weise seine Töchter vor der Höhle Hippolito's zurücklässt, worauf die Betreffenden denn keine lange Zeit verlieren, mit einander gegenseitige Bekanntschaft zu machen, trotz des väterlichen Verbotes. — In der dritten Scene des zweiten Actes muss der arme Shakspere wieder herhalten: die vornehmeren Schiffbrüchigen treten auf, wie bei Shakspere schon zu Anfang des zweiten Actes. Auch hier sind die Reden jämmerlich zusammengestrichen und alles Shakspere'schen Witzes und Humors, wie er sich in den eingeflochtenen Prosastellen so tiefsinnig beurkundet, vollständig entkleidet, vielleicht weil dergleichen feinere Kost für das Dryden'sche Publicum ungeniessbar war. Dafür giebt es denn desto reichlicher Gespenstererscheinungen, Teufels-Ballet und Geistergesang, zugleich berechnet, den Zuschauern zur Augenweide und den beiden schuldbewussten Fürsten Alonso und Antonio zur Gewissenserschütterung zu dienen.

Im dritten Acte verschafft eine von Dryden eingeschobene Scene, in der Prospero seine Töchter wegen Uebertretung seines Gebotes, dem gefährlichen Manne nicht zu nahe zu kommen, ausschilt, dem Dichter abermals Gelegenheit zu solchen Auslassungen der Mädchen, wie sie unter der Maske unschuldiger Naivität die raffinirteste, kaum irgendwie verschleierte Lüsternheit athmen und anregen sollen. — Noch widerlicher in andrer Weise ist die folgende Scene, in welcher Caliban's Schwester, nach ihrer Mutter Sycorax benannt, auftritt und eine derbmaterielle Liebelei mit dem trunkenen Bootsmann Trinculo beginnt. Glücklicherweise hat Shakspere zu dieser Scene, die wahrscheinlich noch von Davenant geschrieben ist, wenig oder gar Nichts beizusteuern gehabt. Desto mehr leider aber zu der vierten Scene des dritten Acts, die dem Schluss des ersten Acts bei Shakspere entspricht. Dryden hat, indem er die erste Begegnung Ferdinand's mit der Miranda hier nachholt, ganz vergessen, dass *seine* Miranda unterdessen längst in dem Hippolito einen Mann kennen gelernt hat, dass also ihr, bei Shakspere sehr wohl motivirtes, Erschrecken und Erstaunen beim ersten Erblicken

Ferdinand's hier rein abgeschmackt erscheint. Ein Shaksperever-besserer braucht allerdings vor Shakspere keinen sonderlichen Respect zu hegen, weil ein solcher ihn in seiner verdienstlichen Arbeit nur geniren und hindern möchte; aber das, was der Shakpereverbesserer selber geschrieben, das sollte er doch so weit respectiren, dass er es im Verlaufe seiner Arbeit nicht sogleich wieder vergässe! — Die Mühe des Holzschleppens muthet nun der Dryden'che Prospero dem Ferdinand nicht zu, wahrscheinlich weil die royalistische Loyalität des Dichters, die auch aus dem schlechten König von Neapel einen Herzog von Savoyen gemacht hatte, solche gemeine Beschäftigung für einen Prinzen doch zu erniedrigend erachtete. Dagegen macht der Dryden'sche Prospero den Ferdinand mit dem Hippolito bekannt und giebt damit dem Letztern Gelegenheit, seine Naivitäten in der uns schon von der Dorinda her bekannten Manier an den Mann zu bringen. Da Hippolito in seiner Unerfahrenheit alle Weiber für sich beansprucht, Ferdinand's Miranda mit eingeschlossen, und in keiner Weise Raison annehmen will, so kommt es zwischen den beiden hoffnungsvollen Prinzen vom Wortstreit zum Duell, in welchem Hippolito, scheinbar tödtlich verwundet, fällt. Damit ist denn ein erwünschter Anlass zu Bühnenwirrwarr und bombastischem Pathos geboten; und Dryden geht in seinen eignen heroischen Tragödien zu gern auf solche Effecte aus, als dass er sie nicht auch hier anbringen sollte, immerhin auf Kosten aller Logik und Motivirung. In diesem verhängnissvollen Augenblicke erscheinen Alonso und seine Gefährten; Ferdinand wird von Prospero zum Tode verurtheilt, und Hippolito wird als vermeintliche Leiche weggetragen, während Dorinda und Miranda zurückbleiben, um über die Vorzüge ihrer respectiven »Männer«, Hippolito und Fernando, mit einander zu zanken. Die naive Dorinda sagt dabei u. A.:

My Father says
He'll make your Man as cold as mine is now,
And when he is made cold, my Father will
Not let you strive to make him warm again.

Im fünften Act folgt dann die Versöhnung und Lösung aller so unmotivirt und unkünstlerisch angestifteten Wirren. Hippolito wird durch Ariel's ärztliche Behandlung in's Leben zurückgerufen und mit Dorinda verlobt, wie Ferdinand mit Miranda, natürlich mit den üblichen Zweideutigkeiten, von denen hier zu guter Letzt eine charakteristische Probe stehen mag:

Prosp. (*To his Daughters*) *My Ariel told me, when last Night you quarrell'd,*
You said you would for ever part your Beds.
But what you threat'ned in your Anger, Heaven
Hath turn'd to Prophecy.
For you, Miranda, must with Ferdinand,
And you, Dorinda, with Hippolito,
Lie in one Bed hereafter.
Alonso. *And Heaven make*
Those Beds still fruitful in producing Children,
To bless their Parents' Youth and Grandsires' Age.
Mir. to Dor. *If Children come by Lying in a Bed,*
I wonder you and I had not one between us.

Zum Schlusse des Dramas werden die Künste des Maschinisten und Decorateurs, des Ballet- und Musikmeisters wieder in starke Requisition gesetzt. Im Epilog hat Dryden wenigstens den guten Geschmack, von Shakspere weiter nicht zu reden, während der Prolog unbarmherzig genug »Shakespeare's geehrten Staub« auf die Bühne bringt:

As when a Tree's cut down, the secret Root
Lives under ground and thence new Branches shoot:
So from old Shakespeares honour'd Dust, this Day
Springs up and buds a new reviving Play.

Shakspere's dringende Mahnung, auf seinem Grabstein in der Kirche zu Stratford verzeichnet, seinen Staub unangetastet zu lassen, [1])

---

[1]) *Good friend, for Jesus sake forbeare*
To digg the dust inclosed heere!
Blest be the man that spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.

scheint man immer nur im eigentlichsten Wortverstande aufgefasst zu haben. Seine Gebeine hat man allerdings respectirt, aber nur um mit seinen Werken ein desto frevelhafteres Spiel zu treiben. Vor solcher Profanation ist nun Dryden's Drama wohl sicher; denn schwerlich wird ein Drydenverbesserer aufstehen, um seinem *Tempest* solchen Liebesdienst zu erweisen, wie er ihn dem Shakspere'schen *Tempest* angethan hat.

Inzwischen war Dryden auf seiner dramatischen Laufbahn weiter vorgeschritten zu dem Genre, das er selbst wohlgefällig und euphemistisch als dasjenige der *Heroic Plays* bezeichnet. Es ist die eigentliche Spectakeltragödie, das dramatische Seitenstück zu dem Ritterroman der Zeit: mit gereimtem Bombast, mit Pauken und Trompeten für das Ohr, mit ritterlichem und maurischem Waffenprunk, mit Geistererscheinungen und Schlachtengewirr für das Auge ausgestattet, — ein Genre, dessen von Dryden geflissentlich cultivirte Extravaganzen und Abgeschmacktheiten schon seinen zeitgenössischen Widersachern, wie z. B. dem witzigen Herzog von Buckingham in dem parodistischen Drama *The Rehearsal* die willkommenste Ausbeute zu satirischen Anzapfungen der bittersten Art darboten. Besonders unbequem in diesen Angriffen einer unliebsamen Kritik scheinen dem reizbaren Dryden die Hinweisungen auf das ältere englische Theater und die dadurch hervorgerufenen unvortheilhaften Vergleichungen mit seinem eigenen gewesen zu sein. So musste denn wohl seine Abwehr in Vorreden, Prologen und Epilogen zugleich defensiv und offensiv gehalten werden. Während er die Erfindung der *Heroic Plays* vertheidigte in dem, seinem Drama *The Conquest of Granada* vorgedruckten, *Essay upon Heroic Plays,* äusserte er sich in dem Epilog zu dem zweiten Theil dieses Dramas, eines ächten Musters einer ächten Spectakeltragödie, mit ingrimmiger Verachtung über die Schauspieldichter der älteren englischen Schule, vermischt mit den widerlichsten Complimenten für sein eigenes Publicum, das nicht nur an Witz und Galanterie, sondern auch an rechter Auffassung von Liebe und Ehre so weit dem Publicum Ben Jonson's und seiner Kunstgenossen überlegen sei:

If Love and Honour now are higher raised,
'Tis not the Poet, but the Age is praised —

ruft der Dichter aus, der uns doch in den feinen Damen und Herren seiner Dramen eher ein treues Bild der Sittenzustände am Hofe Karl's II. und in der höheren Londoner Gesellschaft, als gerade eine Probe ausnehmender Muster von »Liebe und Ehre« geliefert hat. — Dieses selbe Thema von der grösseren Verfeinerung in Witz, Sprache und Unterhaltung der Engländer zu Dryden's Zeit, verglichen mit den früheren, wird dann weiter ausgeführt in einem prosaischen Nachworte zu *The Conquest of Granada: Defence of the Epilogue: or an Essay on the Dramatick Poetry of the last Age.* In dieser *Oratio pro domo,* in diesem Kampfe *pro aris et focis* kommen bei Dryden die älteren Dramatiker viel schlechter weg als in seinem früheren *Essay on Dramatic Poesy,* in welchem sich noch keine Spur von Concurrenzneid, von Besorgniss um die durch allzuhäufige Shakspereaufführungen gefährdeten Dryden'schen Tantiemen wahrnehmen lässt. Wer Shakspere's und Fletcher's Werke sorgsam lese, heisst es hier, der finde auf jeder Seite entweder Solöcismen der Rede oder auffallende Mängel des Sinnes; und doch, fügt Dryden im Tone erlittener Unbill hinzu, werden diese Männer mit Ehrfurcht behandelt, während man uns nicht verzeiht.[1]) Zur Entschuldigung wird freilich die Ignoranz der Zeiten, in der diese Männer, Shakspere und Fletcher, lebten, betont. Die Poesie war damals in ihrer Kindheit bei den Engländern, was die lahmen Intriguen ihrer Stücke, beispielsweise Shakspere's historischer Dramen, seines *Winter's Tale, Love's Labour's Lost, Measure for Measure* hinlänglich beurkunden. Ein Urtheil Ben Jonson's wird citirt, der, als er einige nicht zu verstehende bombastische Reden in Macbeth gelesen, gesagt habe, das sei grauenhaft.[2]) Und von

---

[1]) *Let any Man who understands English, read diligently the Works of Shakespeare and Fletcher, and I dare undertake that he will find in every Page either some Soloecism of Speech, or some notorious Flaw in Sense: and yet these Men are reverenc'd when we are not forgiven.* — Defence of the Epilogue.

[2]) *In reading some bombast Speeches of Macbeth which are not to be understood he used to say that it was Horrour.* — Defence of the Epilogue.

solchen Horreurs giebt dann Dryden eine ganze Blumenlese aus Ben Jonson's Catilina und ruft dabei pathetisch aus: Welche Correctheit lässt sich demnach von Shakspere und Fletcher erwarten, denen Jonson's Sorgfalt und Gelehrsamkeit abging! — War die Sprache der älteren Dichter, fährt Dryden fort, incorrect, so war ihr Ingenium *(wit)* noch incorrecter. Als abschreckendes Beispiel solcher incorrecten, ungleichen Schreibart muss wieder Shakspere herhalten. Das Unglück jener älteren Dichter war, dass sie nicht in guter Gesellschaft lebten, nicht mit Cavalieren verkehrten und nicht deren geistreiche Unterhaltung für ihre Dramen verwenden konnten, wie Dryden und seine Dichtergenossen dazu so günstige Gelegenheit fanden. Was Shakspere allenfalls in diesem witzigen Cavaliersgenre leisten konnte, hat er in seinem Mercutio erreicht. Dryden citirt dazu die Anekdote, Shakspere habe geäussert, er habe den Mercutio im dritten Act umbringen müssen, um nicht selbst von ihm umgebracht zu werden. Dryden freilich kann den Mercutio gar nicht so gefährlich finden und Nichts in ihm sehen, als was ausserordentlich harmlos sei. — Dass das ältere Drama ein überwundener Standpunkt sei und das neuere weit vorzüglicher, das, meint Dryden, werde auch allseitig anerkannt und nur bestritten von einigen alten Gesellen, die sich auf ihre ehemalige Bekanntschaft mit dem Blackfriarstheater viel zu Gute thun, und weil sie dort die alten Stücke aufführen sahen, sich das Recht anmassen, Dryden's und seiner Zeitgenossen Stücke zu bekritteln. Mit souveräner Verachtung und Bitterkeit werden dann diese grauköpfigen *laudatores temporis acti* charakterisirt und schliesslich wird die Frage erörtert, wie es denn zugehe, dass man es jetzt so herrlich weit gebracht in feiner Conversation. Der Dank dafür gebühre dem Hofe und speciell dem Könige Karl II. selbst, der in der Verbannung auf seinen Reisen sich an den verschiedenen Höfen, die er besucht, das Beste habe aneignen können. Als er dann zurückgekehrt, habe er sein Volk ebenso sehr in Barbarei wie in Rebellion verkommen gefunden, und wie die Vortrefflichkeit seines Naturells diese verziehen, so habe die Vortrefflichkeit seiner Manieren jene

reformirt.[1]) Es sei daher kein Wunder, wenn die Dichter, ein so leuchtendes Vorbild vor Augen, besser schrieben als ihre Vorgänger. Lasst uns also, ruft Dryden im besten Tone eines realistischen Shaksperestudenten aus, die Schönheiten und Erhabenheiten Shakspere's bewundern, ohne wie er in eine Sorglosigkeit und, wie ich es nennen mag, Gedankenlethargie zu verfallen, die ganze Scenen hindurch anhält.[2])

Diese Herrlichkeit sollte nicht von allzulanger Dauer sein. Dieselben Zuschauer, denen Dryden wegen ihres feinen Geschmacks auf Kosten ihrer Väter und Grossväter so grobe Complimente gemacht hatte, bewiesen in kurzer Frist den schnödesten Undank und wurden seiner *Heroic Plays*, ihrer blühenden Diction und ihres Reimgeklingels gründlich überdrüssig. Statt der lächerlichen Stelzenfiguren und hohlen Schemen, die Dryden in affectirtem Sturm und Drang vorgeführt, wollte man wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, mit natürlicher menschlicher Empfindung und Leidenschaft ausgestattet, auf den Brettern anschauen. Das Drama sollte, wie die Wissenschaft gelegentlich in unserer Zeit, umkehren, und Dryden, dessen Accomodationsfähigkeit an den jeweiligen Geschmack eben so gross war wie seine Geschicklichkeit, dieser Accommodation jedesmal den plausibeln Anstrich eigener besserer Ueberzeugung und Ueberlegung zu geben, machte sich muthig zum Flügelmann dieser neuen Schwenkung. Indem er im Jahre 1675 in seinem *Aureng-Zebe, the Great Mogol* den letzten Versuch mit einer heroischen Reim- und Spectakeltragödie wagte, sagte er sich zugleich in dem dazu gehörigen Prolog entschieden von dieser bisher so liebevoll

---

[1]) Dieses kostbare Muster loyaler Stilübung verdient im Original citirt zu werden: *At his Return, he found a Nation lost as much in Barbarism as in Rebellion. And as the Excellency of his Nature forgave the one, so the Excellency of his Manners reform'd the other.* — *Defence of the Epilogue.*

[2]) *Let us therefore admire the Beauties and the Heights of Shakespeare, without falling after him into a Carelessness and (as I may call it) a Lethargy of Thought, for whole Scenes together.* — *Defence of the Epilogue.* — Offenbar hält Dryden es also für keine »Gedankenlethargie«, wenn er seine Miranda beim Anblicke des Ferdinand ganz vergessen liess, dass sie vorher schon einmal einen Mann, den Hippolito, erblickt hat! S. oben S. 123.

gepflegten Dichtungsmanier los. Das ältere Drama und Shakspere, wenige Jahre zuvor in dem Epilog zu *The Conquest of Granada* und in der *Defence of the Epilogue* so mitleidig von oben herab betrachtet, kommen in dem Prolog zu *Aureng-Zebe* auf einmal wieder zu unverhofften Ehren. Der Dichter ist, erklärt er, seiner lange geliebten Herrin, des Reims, satt geworden, und bei allem Stolze auf seine bisherigen Leistungen in dieser Form des Dramas, dringt doch ein geheimes Schamgefühl in seine Brust bei Shakpere's geheiligtem Namen. Wenn er dessen göttergleiche Römer rasen hört, so möchte er eingeschüchtert in gerechter Verzweiflung die Bühne verlassen. [1])

Mit dem Verlassen der Bühne war es nun so schlimm nicht gemeint, und das unerreichbare Muster Shakspere's, weit entfernt, den Nacheiferer abzuschrecken, hat ihn vielmehr bald genug zu einem Wettstreit in Behandlung eines schon von Shakspere behandelten Sujets angespornt. Dryden's im Jahre 1678 aufgeführte Tragödie: *All for Love: or, The World well Lost* ist nämlich ganz und gar von Shakspere's *Antony and Cleopatra* inspirirt und darauf gegründet. Nicht als ob etwa Dryden, wie vorher beim *Tempest* und nachher bei *Troilus and Cressida*, ein halbes Shakspere'sches Drama sich annectirt und mit seinem eignen Product in ein scheinbares Ganze voll schreiender Dissonanzen zusammengeschweisst hätte. Kaum dass er weniges Einzelne wörtlich entlehnte, wie z. B. einige Züge aus der berühmten Schilderung, welche Enobarbus bei Shakspere von der Erscheinung der Cleopatra auf dem Flusse Cydnus entwirft. Aber die Nachahmung Shakspere's räumt Dryden selbst in der Vorrede ein und zollt dabei der Reinheit der Sprache Shakspere's ein glänzendes Lob, freilich im schärfsten Widerspruch mit dem, was er darüber in der *Defence of the Epilogue* Tadelndes

---

1) *Grows weary of his long-lov'd Mistress Rhyme*

— — — — — —

But spite of all his Pride a secret Shame
Invades his Breast at Shakespeare's sacred Name;
And when he hears his Godlike Romans rage,
He in a just Despair would quit the Stage.
Prologue to Aureng-Zebe.

bemerkt hatte.[1]) Allerdings steht auch das ganze Drama *All for Love* im Widerspruch gegen die von Dryden früher für seine *Heroic Plays* aufgestellte Theorie und durchgeführte Praxis. Statt des Reimgeklingels der Blankvers; statt der Extravaganzen und Abgeschmacktheiten der sog. blühenden Diction voll Unnatur und hohlem Bombast eine der Natur und dem Shakspere'schen Vorbilde sich möglichst annähernde Redeweise; statt des betäubenden Wirrwarrs gehäufter Haupt- und Staatsactionen voll Sturm und Drang eine einfache, an Einem Orte in Einer Zeitfrist sich abwickelnde Handlung. Ja, fast zu einfach könnte die Handlung erscheinen, insofern sie durch fünf Acte hindurch nur einen Theil dessen umfasst, was Shakspere im fünften Acte seines *Antony and Cleopatra* uns vorführt: die Katastrophe des ganzen Römerdramas, das bei Dryden freilich zu einer blossen Liebestragödie zusammenschrumpft. Wie bei Dryden aus der Handlung alles Mark verschwunden ist, so auch aus den Charakteren, namentlich aus den beiden Hauptpersonen, deren überlegene Genialität, wie Shakspere sie gestempelt hat, einem widerlichen Gemisch von wässeriger Sentimentalität und verschleierter gemeiner Sinnlichkeit bei Dryden hat Platz machen müssen. Die Mattigkeit des Ganzen hat der Dichter dann wieder zu heben gesucht durch eigene Zuthaten, zu denen er nicht bei Shakspere das Modell fand und auf die er deshalb doppelt wohlgefällig in der Vorrede verweist: eine grosse Scene zwischen Antonius und Ventidius, von Dryden mit viel rhetorischer, in gewissem Sinne sogar dramatischer Kunst ausgestattet; nur Schade, dass sie völlig überflüssig ist, denn der durch Ventidius' Zureden eben zur Thatkraft angestachelte Antonius sinkt alsbald wieder in die alte Schlaffheit und Liebesschwärmerei zurück. Ferner eine Entrevue der Cleopatra und Octavia, die sich in nicht gerade

[1]) *In my Stile I have profess'd to imitate the Divine Shakespeare, which that I might perform more freely, I have disencumber'd myself from Rhyme — — But 'tis almost a Miracle, that much of his language remains so pure; and that he who began Dramatick Poetry amongst us, untaught by any, and, as Ben Jonson tells us, without Learning should by the Force of his own Genius perform so much, that in a manner he has left no Phrase for any one to come after him. — Preface to All for Love.*

delicaten Wendungen um ihr respectives Anrecht auf den Besitz des Antonius zanken — eine Scene, an welcher, wie aus dem verunglückten Rechtfertigungsversuch in der Vorrede erhellt, schon Dryden's, im Ganzen doch nicht gerade sehr zartfühlendes, Publicum Anstoss genommen haben muss. — Ein weiteres Eingehen auf das Detail dieser Tragödie können wir uns hier um so eher ersparen, als, wie angedeutet, die Beziehungen auf Shakspere darin lediglich allgemeiner Natur sind, nur Wegweiser für uns gleichsam zur Orientirung auf dem von Dryden nunmehr eingeschlagenen, neuen, d. h. zum Alten zurückführenden Pfade.

Bei seinen Shaksperestudien war Dryden u. A. über das Drama *Troilus and Cressida* gerathen. Unbekannt mit der Quartausgabe, die noch zu Lebzeiten des Dichters 1609 erschienen war, las er es in einer der damals vorhandenen Gesammtausgaben der Shakspere'schen Schauspiele in Folio, mit deren unvollkommener Beschaffenheit in jener Zeit — und noch dreissig Jahre länger, bis dass Rowe in seiner Edition den ersten Versuch einer Textreinigung machte, — die Freunde und Bewunderer Shakspere's in der Lesewelt sich behelfen mussten, so gut es eben gehen wollte. Natürlich klagt denn auch Dryden bitter über den incorrecten Druck dieser »Tragödie«; denn für eine Tragödie hält er *Troilus and Cressida* und zwar für einen der frühesten Versuche Shakspere's auf dem dramatischen Gebiete. [1]) Dass diese tragische Tendenz des Dichters nicht überall zu ihrem wahren Ausdruck gediehen ist, daran ist eben die jugendliche Unerfahrenheit des Verfassers Schuld, der dann Dryden vermöge seiner besseren Routine nachzuhelfen sich bemüht. Die Charaktere des Pandarus und Thersites, findet er, seien vielversprechend angelegt, aber Shakspere habe sie bald wieder fallen lassen, und der Schluss der Tragödie sei Nichts als ein Wirrwarr von Trommeln und Trompeten und Schlachtenlärm. Dass Troilus und vor Allem dass Cressida, die Ungetreue, am Leben bleibt, findet Dryden, der doch in seinen eigenen Dramen mit jeder weiblichen Gebrechlichkeit eine sehr weit gehende Nachsicht übt, ganz

---

[1]) *But the Tragedy which I have undertaken to correct, was, in all Probability, one of his first Endeavours on the Stage.* — *Preface to Troilus and Cressida.*

ungebührlich. So hat er sich denn entschlossen, den Kehrichthaufen, darunter bei Shakspere viele vortreffliche Gedanken begraben liegen, zu entfernen, den Plan umzugiessen, die überflüssigen Personen herauszuschmeissen, die von Shakspere unvollendet gelassenen Charaktere zu vervollständigen, [1] und die regelrechte Tragödie, die Shakspere nur aus jugendlicher Unerfahrenheit verfehlt hatte, herzustellen.

Ehe wir im Einzeln zusehen, in welcher Weise Dryden sich dieses neue Verdienst um Shakspere und dessen verfehlte Tragödie erworben hat, wollen wir in aller Kürze das wahre Sachverhältniss constatiren. *Troilus and Cressida* wurde zuerst im Jahre 1609 gedruckt mit einem Vorwort der Herausgeber, welches bezeugt, dass das Drama damals ganz neu und noch nicht aufgeführt war. Bald nachher muss es aber aufgeführt worden sein, denn in einem zweiten Abdruck derselben Quartausgabe aus demselben Jahre liessen die Drucker dieses Vorwort weg und fügten auf dem Titelblatte die Notiz hinzu, dass *Troilus and Cressida* auf dem Globustheater von der Shakspere'schen Schauspielertruppe dargestellt wurde. Dem damals fünfundvierzigjährigen Dichter kann also nicht seine Jugend als Entschuldigungsgrund angerechnet werden für die etwaigen Fehler, oder, um Dryden's zarten Ausdruck zu gebrauchen, für den »Kehrichthaufen«, der seine vermeintliche Tragödie entstellt. — Seine Tragödie? fragt aber mit Recht Heinrich Voss in den Anmerkungen, die er der Voss'schen Uebersetzung des Stückes hinzugefügt hat, und fährt dann fort: »Was geschieht denn Tragisches in dieser Tragödie, die mit einer Kuppelscene beginnt und aufhört mit der lustigen Klage eines verhöhnten und dabei gichtbrüchigen alten Kupplers, der sich zur Schwitzkur anschickt?

---

[1] *The chief Persons, who give Name to the Tragedy, are left alive: Cressida is false and is not punish'd. Yet, after all, because the Play was Shakespeare's, and that there appear'd in some Places of it, the admirable Genius of the Author, I undertook to remove that Heap of Rubbish, under which many excellent Thoughts lay wholly buried. Accordingly I new-modell'd the Plot, threw out many unnecessary Persons; improv'd those Characters which were begun and left unfinished, as Hector, Troilus, Pandarus and Thersites, and added that of Andromache. — Preface to Troilus and Cressida.*

Agamemnon, Menelaus, Nestor, Ulysses und die übrigen göttlichen Heroen, was vollbringen sie Grosses und Würdiges? und welche Scene des starren Entsetzens oder des weichen Mitleids wird auch nur von Ferne gezeigt? Mit Wohlredenheit sind unsere Helden begabt, mit ritterlicher Einbildung von eigener Hoheit und Trefflichkeit, mit pomphaften Gefühlen der Grossmuth, die sie überall zur Schau tragen; von wahrer Tapferkeit und heroischer Liebenswürdigkeit wissen sie Nichts. In ihren Rathsversammlungen werden die herrlichsten und kunstvollsten Reden gehalten, wie der trojanische Krieg nach zehn vollen Jahren endlich einmal zu beendigen sei; und dabei geschieht auf der Bühne Nichts; nur hinter der Bühne verrichten ein Paar Helden gelegentlich das Unmögliche. Agamemnon spreitzt sich in seiner Sultanswürde, Menelaus sucht seine Hörner mit Gold zu überziehen, Ulysses fliesst über von Kernweisheit, Nestor von Erfahrung und Ehrwürdigkeit, Ajax, der wahre Tölpel im Stück, will vor Hochmuth aus einander platzen; Achilles lottert mit seinem Liebling im Zelt und ergötzt sich an den Schwänken des ungeschlachten Thersites; und selbst Hector, der noch am Besten wegkommt, ist ein nobler Eisenfresser. — — Die Ironie dieses heroischen Possenspiels liegt vor Augen. Was sie besonders anziehend macht, ist der hohe Ernst, in den sie sich hüllt. Fast jede der meisterhaft gearbeiteten Reden würde in anderer Umgebung und von anderen Personen die beste Tragödie zieren.«

So weit Heinrich Voss, dem wir natürlich völlig beistimmen. Aber es handelt sich hier nicht darum, wie ein moderner Kritiker die Sache ansieht, sondern wie Dryden, dem »die Ironie dieses heroischen Possenspiels keineswegs vor Augen lag«, aus der vermeintlichen Tragödie eine wirkliche zurecht geschneidert hat. Statt des Shakspere'schen Prologs, der jedoch schwerlich von Shakspere verfasst, auch nicht in der Quartausgabe enthalten ist, sondern wahrscheinlich von einem spätern, Shakspere's wahre Absicht so gut wie Dryden verkennenden, Versifex hinzugefügt ward, gab Dryden seinen eignen, den der beste Schauspieler der Zeit, der berühmte Betterton, mit lorbeerbekränztem Haupte als Shakspere's

Geist costümirt, zu sprechen hatte. Shakspere's Geist spendet sich im Uebrigen die schönsten Complimente, bezeichnet aber doch sein *Troilus and Cressida* als ein nur skizzirtes Drama, mit einigen Meisterstrichen darin, so männlich und kühn, dass der ändernde Nachfolger, nämlich Dryden, es für ein Sacrilegium gehalten, sie anzutasten. [1]) — Das Stück selbst beginnt sodann bei Dryden mit der dritten Scene des ersten Acts bei Shakspere, der Rathsversammlung im griechischen Lager. Um für spätere eigene Zuthaten Raum zu gewinnen, hat Dryden die in ihrer Art kunstvollendeten, von Shakspere auf das Feinste ausgearbeiteten Reden alles rhetorischen Schmuckes und Schwunges, alles Tiefsinns und originellen Ausdrucks, den freilich das Publicum Dryden's sehr wenig hätte würdigen können, entkleidet und auf das Nothdürftigste, manchmal sinnlos, reducirt. [2]) Wie gedankenlos der Bearbeiter dabei verfährt, zeigt sich gleich an der ersten Rede des Agamemnon, deren letzten Theil er streicht, indem er Nestor's Antwort, die sich doch nur auf diesen letzten Theil bezieht, ruhig stehen lässt, mit der wohlfeilen Aenderung *Thy well-weigh'd words* für Shakspere's *Thy latest words.* — Bisweilen scheint Dryden sein Original nicht einmal recht gelesen oder verstanden zu haben. Shakspere sagt z. B.:

Ajax is grown self-will'd; and bears his head
In such a rein, in full as proud a place
As broad Achilles; keeps his tent like him;
Makes factious feasts etc.

Daraus macht Dryden:

Ajax is grown self-will'd as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious feasts.

---

[1]) *In this my rough-drawn Play, you shall behold*
Some Master-strokes, so manly and so bold,
That he who meant to alter, found 'em such
He shook and thought it Sacrilege to touch.
Prologue to Troilus and Cressida.

[2]) Da es zur vollständigen Würdigung der Dryden'schen Shakspere-Manipulationen der Mittheilung eines längeren Stückes bedarf, als sich dieser Abhandlung füglich einverleiben lässt, so möge als Nachtrag am Schlusse diese erste Scene des *Troilus and Cressida* ihr bescheidenes Plätzchen finden.

Bei Shakspere tritt in dieser griechischen Versammlung sodann Aeneas als Trojanischer Abgesandter auf, mit der Herausforderung zu einem Zweikampf mit Hector — sehr passend, da auf dem Zustandekommen dieses Zweikampfs ein grosser Theil der folgenden Handlung beruht. Dryden, der sich rühmt, in Shakspere's Unordnung überall Ordnung gebracht zu haben, zerreist muthwillig diesen Zusammenhang und schliesst seine erste Scene — nach dieser Conferenz der griechischen Heerführer — mit der lächerlichen Zumuthung des Agamemnon an den Ulysses, dass er den so breit beredeten Uebeln ein Ende zu machen habe:

You who could show whence the Distemper springs
Must vindicate the Dignity of Kings.

Erst in der zweiten Scene lässt Dryden den Troilus im Gespräch mit Pandarus auftreten, so ziemlich wie Shakspere zu Anfang des Dramas, nur dass der Bearbeiter die Reden des alten Kupplers viel widerlicher mit raffinirter Lüsternheit ausstattet. — Mit dieser Scene wird denn Shakspere's zweite Scene verknüpft, indem Cressida zu dem auf der Bühne zurückbleibenden Aeneas tritt. Diesem Trojanischen Helden werden, unpassend genug, die Reden in den Mund gelegt, welche Shakspere passender dem Diener der Cressida, Alexander, zuertheilt, aber nur in so verstümmelter Form, dass z. B. die für den Fortgang der Handlung so folgenreichen Beziehungen zwischen Hector und Ajax dabei ganz wegfallen. — Die ergötzliche Scene, in welcher Pandarus seiner Nichte die vom Schlachtfelde heimkehrenden Trojanischen Helden einzeln im Vorbeigehen charakterisirt, ist von Dryden beibehalten, nur leider! mit gedankenlosen Auslassungen, wie z. B. da, wo bei Shakspere Pandarus von Paris sagt: *Who said he came hurt home to-day? he's not hurt: why, this wil do Helen's heart good now,* und Dryden das Wörtchen *he's not hurt* streicht; oder auch mit geschmackvollen Zuthaten, wie z. B. da, wo Shakspere einfach hat: *Helenus is a priest* und Dryden hinzufügt: *and keeps a Whore; he'll fight for his Whore, or he's no true Priest, I'll warrant him.* — Solche frivole Ausfälle gegen die Geistlichkeit müssen bei Dryden's Publicum sehr beliebt gewesen sein, da der Dichter die Gelegenheit bei

den Haaren überall herbeizieht, sie anzubringen. So bricht bei ihm später der enttäuschte Troilus in sittlicher Entrüstung über die Untreue der Cressida in die pathetische Philippica aus:

That I should trust the Daughter of a Priest!
Priesthood that makes a Merchandize of Heaven!
Priesthood that sells even to their Prayers and Blessings
And forces us to pay for our own Cozenage!

Den zweiten Act beginnt Dryden mit Shakspere's zweiter Scene des zweiten Acts. Die Reden in dieser Trojanischen Rathsversammlung nicht nur sind jämmerlich zusammengestrichen, sondern auch die Redner selbst, indem Paris und Helenus fehlen; für welche freilich Aeneas das Wort nimmt. Ein höchst rührender Auftritt von Dryden's eigner Erfindung unterbricht diese Berathung: Andromache erscheint, angeblich im Auftrage ihres kleinen Sohnes Astyanax, der sich von seinem Grosspapa Priamus zum Ritter schlagen lassen will, um an die griechischen Heerführer eine Herausforderung senden zu können. Dieser naiv kindliche Einfall des Bübchens mahnt den Vater Hector an seine eigene Pflicht, zu solchem Zweikampf zu entbieten; und hier wieder hat Dryden Gelegenheit, Einiges aus der Rede des Aeneas in der dritten Scene des ersten Actes bei Shakspere nachzuholen, was in Hector's eignem Munde, an diesem Platze, wo die Griechen es nicht hören, sich als blasse Renommisterei ausnimmt. — In der zweiten Scene des zweiten Actes geht bei Dryden der von Pandarus eingeleitete und vermittelte Liebeshandel zwischen Troilus und Cressida seinen natürlichen Gang weiter, theilweise nach Analogie der zweiten Scene des dritten Actes bei Shakspere. Da Dryden die erste Scene des dritten Actes bei Shakspere: Paris, Helena und Pandarus, gestrichen hat, weil die beiden Ersteren überhaupt in seinem Personenverzeichniss fehlen, so lässt er hier den Pandarus nur erzählen, wie er den Auftrag des Troilus an Paris ausgerichtet habe. Die Schilderung des alten Kupplers, wie er Paris und Helena im Bette, in zärtlicher Liebkosung, angetroffen, von Dryden so recht *con amore* in gemeinster Lüsternheit ausgemalt, zeigt, wie sehr der Bearbeiter es sich angelegen sein liess, seine Zuschauer für die

Langeweile der ernsten Tragödie, die er ihnen aus der Shakspere'schen Tragikomödie zurechtschnitt, durch anderweitige Kurzweil zu entschädigen. Zugleich aber zeigt es, was man an Obscönitäten und Zweideutigkeiten einem Publicum darbieten konnte, vielleicht darbieten musste, dessen angeblich feine Bildung Dryden sonst der angeblichen Rohheit des Shakspere'schen Publicums so oft und so gern triumphirend gegenüberstellt. In der dritten Scene des zweiten Actes führt Dryden uns in's griechische Lager zurück. Es sind hier verschiedene Scenen aus Shakspere, frühere und spätere, ohne Rücksicht auf ihre logische Ordnung und Reihenfolge, zusammengeschweisst. Der grundgemeine Lästerer und Cyniker Thersites ist mit Hülfe pomphafter Dryden'scher Blankverse in eine Art von Timon, von erhabenem Misanthropen umgewandelt, freilich nur um bald nachher in seine eigene, von Shakspere ihm aufgeprägte Manier, in Shakspere's originelle Prosa zurückzufallen, ohne dass Dryden diese Disharmonie in Vers und Redeweise irgendwie bemerkt zu haben scheint. — Zu Anfang des dritten Actes richtet u. A. Achilles an den Thersites die Aufforderung, ihm den bei nächtlicher Weile aufgeschreckten alten Nestor vorzuspielen, von der, als an den Patroclus gerichtet, bei Shakspere Ulysses (A. I. Sc. 3) mit der raffinirtesten Malice, eine so drastische Schilderung macht. Dryden hat nämlich an der entsprechenden Stelle diesen Passus weggelassen, um ihn hier an einem ungehörigen Platz wieder anzubringen, in der angenehmen Selbsttäuschung, dass er damit sein Vorbild sehr verbessert habe. Dabei sind die Shakspere'schen Jamben, die sich in Ulysses' Rede von selbst verstehen, hier ohne Weiteres dem sonst in dieser Scene in Prosa und in ganz prosaischem Stil redenden Achilles zuertheilt, ohne dass Dryden an solcher Discrepanz Anstoss genommen hätte.

Die Scene (A. III. Sc. 3 bei Shakspere), in welcher Calchas die griechischen Heerführer bittet, seine Tochter Cressida für den kriegsgefangenen Trojaner Antenor einzulösen, lässt Dryden aus und muss deshalb, ungeschickt genug, alle diese Dinge vor dem Hause des Pandarus von Hector dem Aeneas, der sie recht wohl wissen konnte, erzählen lassen. Mit besserem Schicklichkeitsgefühl

lässt Shakspere den weichlichen Paris sich in die Liebesangelegenheiten seines Bruders Troilus mengen, während bei Dryden, in Ermangelung des nicht auftretenden Paris, der heldenhafte ehrbare Hector, seiner Stellung zuwider, sich dazu hergeben muss, das eben erst so glücklich verkuppelte Liebespärchen zu trennen und die arme Cressida den Griechen auszuliefern. Freilich gewann der Bearbeiter damit Gelegenheit zu einem solchen Zwiegespräch, wie er es als ewig wiederkehrende Bravourpartie seinen Dramen einzuflechten liebt, nach dem Muster der berühmten Entzweiungs- und Versöhnungsscene zwischen Brutus und Cassius in Shakspere's *Julius Caesar* arrangirt; nur dass dergleichen rhetorische Kunststücke meistens bei Dryden total überflüssig, ohne allen Zusammenhang mit und ohne allen Einfluss auf den Gang der Handlung dastehen. So auch hier in dem über alle Gebühr weit ausgesponnenen Wortscharmützel zwischen den Brüdern. Hector bemüht sich vergebens, dem Troilus die Trennung von der geliebten Cressida als ein Opfer des Patriotismus plausibel zu machen. Troilus will schlechterdings seine Liebe dem Wohl des Vaterlandes nicht opfern und drückt seine souveräne Verachtung der öffentlichen Meinung wie des Volkswillens stark genug aus. Endlich werden die Brüder fast handgemein bei dem interessanten Dispüt über die Frage, ob Cressida »so keusch wie Eis« sei, wie Troilus betheuert, oder »so gemein, wie die schmutzige Fleischbank oder der Staub, den wir treten«, wie Hector in seiner Gereiztheit lästert, freilich um diese Schimpfworte nachher zu widerrufen, wenn auf den Bruderzwist die einmal übliche Versöhnung folgt.

Mit dem vierten Acte schlägt nun Dryden seine eigenen, allerdings reichlich mit zerrissenen Stücken aus Shakspere's Dramen, gleichsam *disjecti membra poetae,* bestreuten Wege ein. Im Widerspruch mit Shakspere und mit der Sage soll nämlich Cressida nicht untreu werden, sondern nur untreu scheinen, damit sie als die würdige Heldin einer wahren Tragödie leben und sterben könne. Das fängt Dryden sehr schlau folgendermassen an: Cressida, um aus dem Griechenlager möglichst bald nach Troja zu ihrem geliebten Troilus zurückkehren zu können, stellt ihrem Papa Calchas

das Schmähliche und Sündhafte seines Renegatenthums vor, und der alte Sünder, den die Mahnungen der tugendhaften Tochter wirklich bekehren, ruft aus:

O, what a Blessing is a virtuous Child!
Thou hast reclaim'd my Mind and calm'd my Passion
Of Anger and Revenge; my Love to Troy
Revives within me, and my lost Tiara
No more disturbs my Mind.

Wo und wie Calchas seine Tiara verloren, wird uns nicht weiter erklärt. Wohl aber erfahren wir aus seinem Munde, dass die Rückkehr nach Troja für Vater und Tochter ohne den Beistand des Diomedes nicht möglich sei, dass Cressida also scheinbar den Liebeswerbungen dieses Griechen nachgeben müsse, so sauer es ihr auch werden mag. — Im Interesse der Tugend dieses keuschen Fräuleins hat Dryden denn auch die köstliche Shakspere'sche Scene gestrichen, in welcher die in's griechische Lager geleitete Cressida von allen Heerführern, mit Ausnahme des ihre Coquetterie durchschauenden Ulysses, der Reihe nach abgeschmatzt wird. Nach solchen Vorgängen wäre es dem Dryden'schen Publicum allerdings schwer gefallen, an ihre dem Troilus bewahrte Treue zu glauben. Mit desto raffinirterem Kitzel muss dafür Pandarus dem eifersüchtigen Troilus von dem ungemeinen Beifall berichten, den seine Cressida bei den Griechen finde. Unter Anderm erzählt Pandarus von seinem Bruder Calchas:

And that Rogue Priest my Brother is so courted and treated for her Sake: the young Sparks do so pull him about, and haul him by the Cassock: nothing but Invitations to his Tent, and his Tent, and his Tent. Nay, and one of 'em was so bold as to ask him, if she were a Virgin; and with that the Rogue my Brother takes me up a little God in his Hand and kisses it and swears devoutly that she was; then I was ready to burst my Sides with laughing, to think what had passed between you two.

Es ist bezeichnend, dass Dryden in geflissentlicher Anbequemung an den Geschmack seines Publicums seine tragische Heldin, die treue, nur scheinbar untreue Geliebte des Troilus hier gelegent-

lich durch einen viel tieferen Pfuhl der Gemeinheit schleppt, als es Shakspere bei viel geringerem Respect vor seiner Coquette Cressida jemals eingefallen ist. — Solche Assafötida freilich, wie die eben citirte, im Globustheater oder im Blackfriarstheater den Zuschauern aufzutischen, daran wäre Shakspere, wenn nicht durch seinen eigenen bessern Geschmack, jedenfalls durch die Theatercensur des *Master of the Revels* verhindert worden, die in geistlichen Dingen keinen Spass verstand.

Der vierte Act schliesst bei Dryden mit einem hitzigen Wortwechsel zwischen Diomedes und Troilus. Dieser hat Jenen in dem zärtlichen *tête-à-tête* mit Cressida belauscht und verlangt den Ring zurück, den die scheinbar Ungetreue seinem Nebenbuhler geschenkt hat. Da Diomedes natürlich den Ring behalten will, so wird ein Zweikampf verabredet. — Noch ist aus diesem vierten Act ein weiteres Pröbchen von der Gedankenlosigkeit zu notiren, mit der Dryden beim Streichen verfuhr. Bei Shakspere (A. V. Sc. 1) giebt Achilles seinem Patroclus den Grund an, weshalb er morgen an dem Kampfe nicht Theil nehmem könne:

My sweet Patroclus, I am thwarted quite
From my great purpose in to-morrow's battle.
Here is a letter from queen Hecuba;
A token from her daughter, my fair love;
Both taxing me and gaging me to keep
An oath that I have sworn. I will not break it:
Fall, Greeks: fail, fame; honour, or go, or stay,
My major vow lies here; this I'll obey.

Daraus macht Dryden:

My dear Patroclus, I am quite prevented
From my great Purpose, bent on Hector's Life:
Here is a letter from my Love Polyxena,
Both taxing, and ingaging me to keep
An Oath that I have sworn; and will not break it
To save all Greece. Let Honour go or stay
There's more Religion in my Love than Fame.

Indem Dryden die Königin Hecuba als überflüssig strich, übersah er, dass dann das sich auf sie und ihre Tochter beziehende *Both* sinnlos wurde — also ein abermaliger Fall von ähnlicher »Gedankenlethargie«, wie wir ihr in der Bearbeitung des *Tempest* begegneten!

Der fünfte Act ist nun derjenige, der Dryden's bessernde Künstlerhand am Dringendsten zu fordern schien, weil in diesem, in Folge der Unerfahrenheit des jugendlichen Shakspere, die Tragik doch gar zu sehr in die Brüche gerathen, ja geradezu in die unzweifelhafteste Komik umgeschlagen war. Dryden beginnt also mit einer rührenden declamatorischen Scene zwischen Hector und Andromache, zu der denn auch Troilus sein Scherflein hochtrabender Phrasen beisteuert. — Sodann werden wir in's griechische Lager geführt, und Dryden ist bestens bemüht, den bei Shakspere gerügten »Wirrwarr von Trommeln und Trompeten, Ausfällen und Schlachtenlärm« in einheitliche Ordnung zu bringen, aber mit so geringem Erfolge, dass Shakspere's einzelne originelle und scharf unterschiedene Schlachtbilder nur in ein wüstes graues Chaos verwischt werden. Indess legte Dryden offenbar darauf weniger Werth als auf den Zweikampf zwischen Diomedes und Troilus, der, verabredeter Massen, mitten im Schlachtgewühl vor Calchas' Zelt vor sich geht und von dem Dichter mit den pikantesten Incidenzpunkten ausgestattet ist. Cressida wirft sich zwischen die Duellanten und beschwört den Troilus bei Allem, was ihm heilig ist, an ihre unverbrüchliche Treue zu glauben. Sie habe dem Diomedes nur Liebe geheuchelt und ihm auch keine weitern Beweise ihrer Gunst gegeben, als die sich mit der Sittsamkeit vertrügen. Da zieht der durch solche Erklärungen in seinem Selbstgefühl gekränkte Diomedes Cressida's Ring heraus und rühmt sich, er habe ausser dem Ringe noch manches andere Gute von ihr erhalten und trete, da ihm Nichts mehr zu wünschen übrig bleibe, die streitige Dame gern ihrem ersten Liebhaber wieder ab. Natürlich acceptirt Troilus diese einigermassen verdächtige Gabe nicht, und so bleibt der armen, von beiden Seiten so schnöde verdächtigten und misshandelten Cressida Nichts übrig, als sich vor den Augen ihrer ehemaligen Liebhaber den Dolch in's treue Herz zu stossen. Sterbend segnet

sie noch einmal den durch diesen Selbstmord von ihrer Unschuld zu spät überzeugten Troilus[1]), der alsbald den unterbrochnen, nunmehr gegenstandlosen Zweikampf mit Diomedes fortsetzt. — Es entsteht ein allgemeines Gemetzel zwischen Griechen und Trojanern, bei dem die Letztern den Kürzern ziehen, wie aus dem Schlusse der Dryden'schen Bühnenweisung hervorgeht: *Troilus singling Diomede, gets him down, and kills him; and Achilles kills Troilus upon him. All the Trojans die upon the Place, Troilus last.* — Zum Abschluss solcher gehäufter tragischer Knalleffecte passte natürlich nicht der tragikomische Epilog des alten Pandarus, den Shakspere noch einmal auftreten und den Undank der Welt sowie den Verfall des Kupplergewerbes bitter bejammern lässt. Bei Dryden nimmt dafür zuletzt der weise Ulysses noch einmal das Wort und giebt den Zuschauern folgende gute Lehre einer mustergiltigen Loyalität mit nach Haus:

Now peaceful Order has resum'd the Reins,
Old Time looks young, and Nature seems renew'd:
Then since from home-bred Factions Ruin springs,
Let Subjects learn Obedience to their Kings.

So wurde Shakspere's Schauspiel siebenzig Jahre nach seiner ersten Aufführung erst von Dryden in das wahre bühnengerechte Geschick gebracht!

Dryden fühlte das Bedürfniss, die Wandlungen, welche, in Folge einer veränderten Geschmacksrichtung seines Publicums, auch in seiner Aesthetik und Dramatik vor sich gegangen waren, ausführlicher zu motiviren, nachdem er sie in dem Prolog zum *Aureng-Zebe* nur flüchtig angedeutet hatte. Zu diesem Ende und »weil er es für keine Schmach erachtete, seine Irrthümer zu widerrufen«, gab er seiner Vorrede zu *Troilus and Cressida* eine Abhandlung bei, die er *The Grounds of Criticism in Tragedy* betitelte. Unserem Zwecke gemäss heben wir daraus nur das auf Shakspere Bezügliche hervor und stossen gleich zu Anfang auf die uns schon aus dem

---

[1]) Daher schreibt sich der zweite Titel, den Dryden seiner Tragödie beilegt: *Truth found too late.*

Essay on Dramatic Poesy bekannte Sentenz, das Shakspere's historische Dramen eher dramatisirte Chroniken als eigentliche Tragödien seien. Nachdem Dryden sich, des Anstands wegen, mit den ihm im Grunde sehr widerwärtigen Aristotelischen Regeln abgefunden und auseinander gesetzt hat, erörtert er die Frage, wie weit die Engländer denn Shakspere und Fletcher in ihren dramatischen Entwürfen nachahmen dürften. Dass die Entwürfe der Beiden sehr mangelhaft seien, dafür beruft sich Dryden auf Thomas Rymer, dessen Schrift *The Tragedies of the last Age, considered and examined,* [1]) ein Jahr vorher, 1678 erschienen war, und definirt den Unterschied zwischen Shakspere und Fletcher dahin, dass der Erstere im Allgemeinen mehr auf den Schrecken, der Letztere mehr auf das Mitleid hinwirke. Wie in dem früheren *Essay* wird auch in den *Grounds of Criticism* Shakspere's *Merry Wives of Windsor* als eine rühmliche Ausnahme von Shakspere's sonstiger Regellosigkeit bezeichnet. — Nach der Anlage oder dem Entwurf eines Dramas erörtert Dryden die sittlichen Kategorien *(manners)*, die darin aufgestellt und consequent durchgeführt werden müssen, und die Charakteristik der einzelnen Personen, denen keine in sich widersprechende Eigenschaften beigelegt werden dürfen. Als Beispiel gehöriger Zusammensetzung wird Falstaff citirt, der zugleich ein Lügner, ein Feigling, ein Schwelger und ein Possenreisser sei — weil all diese Eigenschaften in Einem Mann zu einander passen. Weiterhin wird von Shakspere gerühmt, dass kein Dichter so viele Charaktere gezeichnet und die einzelnen besser von einander unterschieden habe, als er. Als Muster solcher originellen, aus sich selber schöpfenden Charakteristik wird der Caliban im *Tempest*

---

[1]) Rymer hat sich in diesem Buche u. A. das Verdienst erworben, seinen Landsleuten die Absurditäten des Shakspere'schen Othello darzuthun. Seiner Meinung nach lässt sich aus dem Stücke eine dreifache Moral ziehen:

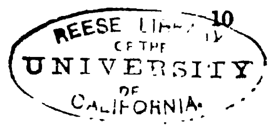
Erstens: eine Warnung für alle junge Mädchen von Stande, nicht ohne die Zustimmung ihrer Eltern mit einem Mohren davonzulaufen.

Zweitens: eine Lehre für alle guten Frauen, dass sie wohl auf ihr Leinenzeug Acht haben.

Drittens: eine Lehre für Ehemänner, dass, ehe ihre Eifersucht tragisch würde, die Beweise mathematisch sein müssen.

näher analysirt. Mit Shakspere's Fülle und Originalität verglichen, seien Fletcher's Charaktere arm und kümmerlich und grösstentheils entlehnt aus Shakspere, der in dieser Beziehung allerdings wohl verdiene, nachgeahmt zu werden. Diese scharfe Unterscheidung der Charaktere bei Shakspere rühre von seinem Verständniss der Natur der Leidenschaften her. Doch habe Shakspere auch seine Mängel, nicht so sehr in den Leidenschaften selbst, wie in seiner Ausdrucksweise, die oft dunkel und unverständlich sei. Seine poetische Ekstase *(the Fury of his Fancy)* habe ihn oft über die Grenzlinien des gesunden Urtheils weggerissen, so dass er entweder neue Wörter und Phrasen geschmiedet oder gebräuchliche Wörter verkehrt in Metaphern verwendet habe. Um ein Beispiel solcher Verkehrtheit zu geben und doch den einem so grossen Dichter gebührenden Respect nicht zu verletzen, will Dryden eine Stelle citiren, die nicht von Shakspere, sondern von irgend einem andern Dichter verfasst sei: die Rede vom rauhen Pyrrhus, in der Schauspielerscene des Hamlet. Dryden's Kritik, wohlfeil und mit schlechten Witzen untermischt, beweist seine absolute Unfähigkeit, eine im höchsten Stil der Leidenschaft absichtlich auf Hamlet's Gemüthserregung berechnete Schilderung zu verstehen. Jammerschade, dass Shakspere diese Kritik nicht gekannt hat! Er hätte sie unbedenklich seinem Polonius in den Mund gelegt, denn wirklich glaubt man den Polonius zu vernehmen, wenn Dryden ausruft:

What a Pudder is here kept in raising the Expression of trifling Thoughts! would not a Man have thought that the Poet had been bound Prentice to a Wheel-wright, for his first Rant? and had followed a Ragman, for the Clout and Blanket, in the second? Fortune is painted on a Wheel, and therefore the Writer in a Rage will have Poetical Justice done upon every member of that Engin: after this Execution he bowls the Nave Down-hill, from Heaven to the Fiends: (an unreasonable long Mark, a Man would think;) 'tis well, there are no solid Orbs to stop it in the Way, or no Element of Fire to consume it: but when it came to the Earth, it must be monstrous heavy, to break Ground as low as to the Center. His making Milch the burning Eyes of Heaven, was a precious tolerable Flight too: and I



think no Man ever drew Milk out of Eyes before him; yet to make the Wonder greater, these Eyes were burning. Such a Sight indeed were enough to have raised Passion in the Gods; but, to excuse the Effects of it, he tells you, perhaps they did not see it. — Eine Kritik dieser Kritik ist wohl überflüssig; nur das mag noch beiläufig bemerkt werden, dass der Kritiker nicht einmal den Wortverstand des Objects seiner Kritik erfasst hat, wenn er *milch* im eigentlichen Sinne versteht und die *burning Eyes of Heaven,* d. h. die Gestirne, als die Augen der Götter interpretirt. Wenn diese Augen der Götter von Milch triefen sollen, so können sie allerdings, wie Dryden ganz richtig bemerkt, den Jammer der Hecuba kaum sehen!

Aber Shakspere mache es nicht oft so arg, fügt Dryden beschwichtigend hinzu und rühmt die schon anderswo von ihm gerühmte und mehrfach von ihm selber nachgeahmte Scene zwischen Brutus und Cassius in *Julius Cæsar.* In der bekannten Manier solcher Kritiker, welche Shakspere eine besondere Ehre zu erweisen meinen, wenn sie irgend eine Scene, die er doch nur für den Zusammenhang des Ganzen schrieb und dem Ganzen unterordnete, aus diesem Zusammenhange herausreissen und auf Kosten des Ganzen herausstreichen, citirt dann Dryden aus *King Richard II.* ein Stück der Schilderung von dem Einzug des gefangenen Königs in London. — Zugleich bekennt er, wenn man Shakspere alles Bombastes in seinem Pathos entkleidete und in die vulgärsten Worte hüllte, so würden wir doch die Schönheiten seiner Gedanken unversehrt finden; wenn seine Stickereien zusammengebrannt wären, so würde doch das Silber auf dem Grunde des Schmelztiegels zurückbleiben.[1]) — Ob vielleicht Dryden seine Bearbeitungen des *Tempest* und des *Troilus* für solche Schmelztiegel gelten lassen möchte, an deren Boden das zusammengeschmolzene Shakspere'sche Silber noch sichtbar anklebt?

---

[1]) *If Shakespeare were stript of all the Bombasts in his Passions, we should find the Beauties of his Thoughts remaining: if his Embroideries were burnt down, there would still be Silver at the Bottom of the Melting-Pot. — The Grounds of Criticism in Tragedy.*

Schliesslich folgt noch einmal die bei Dryden bis zum Ueberdruss variirte Parallele zwischen Shakspere und Fletcher. Shakspere verstand sich besser auf die männlicheren Leidenschaften, Fletcher auf die sanfteren. Shakspere schrieb besser zwischen Mann und Mann, Fletcher zwischen Mann und Weib; folglich schildert der Eine besser die Freundschaft, der Andere die Liebe. Aber doch lernte Fletcher von Shakspere erst die Liebe zu schildern, und Julia und Desdemona sind Originale. — Aus diesem Schlusssatze des Dryden'schen Raisonnements, wenn derselbe das Vorhergehende nicht geradezu wieder aufheben soll, muss doch gefolgert werden, dass Fletcher, der sich besser als Shakspere auf die Liebe verstanden haben soll, diese Originale übertroffen hat; und allerdings kann unbedingt so viel zugestanden werden, dass das, was man am Hofe Karl's II., in der damaligen feinen Gesellschaft und auf der Bühne der Zeit »Liebe« nannte, seine Vorbilder und Typen viel vollständiger und naturwahrer in Fletcher's Dramen als in denen Shakspere's zu suchen und zu finden hat. Eine Julia, eine Desdemona hätte mancher Dryden'schen Schönpflästerchen, wo nicht einer gänzlichen Umgestaltung ihrer Toilette bedurft, um in jenen Kreisen als mustergültige Repräsentantinnen der »Liebe« auftreten zu können.

Mit den *Grounds of Criticism in Tragedy* scheint Dryden seine ästhetische Beschäftigung mit Shakspere, mit *Troilus and Cressida* seine praktische abgeschlossen zu haben — und dieser Abschluss ist, so viel wir sehen können, nach keiner der beiden Seiten hin zu beklagen. Nicht nach Shakspere's Seite hin; denn ein eindringendes Verständniss und eine wirkliche, nicht blos phrasenhafte Anerkennung Shakspere's auf der Bühne wie in der Lectüre bei den Zeitgenossen in erspriesslicher Weise zu fördern und zu vermitteln, war Dryden, nach allen bisher von ihm gelieferten Proben, so wenig berufen wie geneigt. Aber auch Dryden selbst, in ganz anderen literarischen Verhältnissen und socialen Zuständen wurzelnd und befangen, konnte auf derjenigen schriftstellerischen Laufbahn, auf deren Erfolg und Ertrag er sich nun einmal angewiesen sah, durch eine innigere Hingebung an Shakspere, durch ein selbstloseres Studium Shakspere's nur irregemacht und gehemmt werden. Der

beste Beweis liegt darin, dass alle diejenigen Werke, die uns Dryden in seiner eigentlichen Stärke und Bedeutung zeigen, erst in der Periode seiner dichterischen Thätigkeit entstanden sind, da er jene eben so oft wiederholten wie verunglückten Versuche aufgab, als Aesthetiker mit Shakspere fertig zu werden, und als Dramatiker mit ihm den ungleichen Kampf aufzunehmen. Sein *Absalom and Achitophel*, sein *The Hind and the Panther*, sein *Alexander's Feast*, seine *Fables* werden gelesen und wieder gelesen werden, so lange es überhaupt eine englische Sprache und Poesie giebt, während seine dramaturgischen Abhandlungen allenfalls noch ein literarhistorisches Interesse ansprechen können, seine Dramen aber längst einer, man kann nicht sagen unverdienten, Vergessenheit anheimgefallen sind.

Die Frage liegt nahe: Weshalb denn diese vergessenen Dramen, wenigstens diejenigen darunter, die Shakspere zum unfreiwilligen Mitarbeiter haben, zum Gegenstande einer eingehenden Untersuchung machen? Und weshalb aus dem umhertastenden, abspringenden Raisonnement dieser Abhandlungen alle die Stellen herausklauben, die sich auf Shakspere beziehen? Nun, der Fall wäre doch nicht so ganz undenkbar, dass Dryden in der Folgezeit einmal Nacheiferer auf diesem brennenden Boden schulmeisternder Shaksperestudien und bühnengerechter Shaksperebearbeitungen fände oder gefunden hätte; und da möchten Dryden's vergebliche, vergessene Bestrebungen nicht unpassend sich als warnendes Exempel statuiren lassen.[1])

---

[1]) Wir geben hier versprochener Maassen (vgl. Anm. 2, Seite 135) die erste Scene des Dryden'schen *Troilus*, die der geneigte Leser mit der entsprechenden Scene des Shakspere'schen *Troilus* (Act I. Scene 3) vergleichen wolle.

Scene, a Camp.

Enter Agamemnon, Menelaus, Ulysses, Diomedes *and* Nestor.

Agam. *Princes, it seems not strange to us nor new,*
That after Nine Years' Siege Troy makes Defence,
Since every Action of recorded Fame
Has with long Difficulties been involv'd,
Not answering that Idea of the Thought
Which gave it Birth; why then, you Grecian Chiefs,
With sickly Eyes do you behold our Labours,

And think them our Dishonour, which indeed
Are the protractive Tryals of the Gods,
To prove heroick Constancy in Men?

Nestor. *With due Observance of thy Sovereign Seat,*
Great Agamemnon, Nestor shall apply
Thy well-weigh'd Words: In struggling with Misfortunes
Lies the true Proof of Virtue: On smooth Seas,
How many Bawble Boats dare set their Sails,
And make an equal Way with firmer Vessels!
But let the Tempest once inrage that Sea,
And then behold the strong-rib'd Argosie,
Bounding between the Ocean and the Air,
Like Perseus mounted on his Pegasus.
Then where are those weak Rivals of the Main?
Or to avoid the Tempest fled to Port,
Or made a Prey to Neptune: Even thus
Do empty Show and true-priz'd Worth divide
In Storms of Fortune.

Ulysses. *Mighty Agamemnon!*
Heart of our Body, Soul of our Designs
In whom the Tempers and the Minds of all
Should be inclos'd: Hear, what Ulysses speaks.

Agam. *You have free Leave.*

Ulysses. *Troy had been down ere this, and Hector's Sword*
Wanted a Master, but for our Disorders:
Th'Observance due to Rule has been neglected;
Observe how many Grecian Tents stand void
Upon this Plain; so many hollow Factions:
For when the General is not like the Hive,
To whom the Foragers should all repair,
What Honey can our empty Combs expect:
Or when Supremacy of Kings is shaken,
What can succeed? How could Communities
Or peaceful Traffick from divided Shore,
Prerogative of Age, Crowns, Sceptres, Laurels,
But by Degree stand on their solid Base?
Then every thing resolves to brutal Force,
And headlong Force is led by hood-wink'd Will,
For wild Ambition, like a ravenous Wolf,
Spurr'd on by Will, and seconded by Power,
Must make an universal Prey of all,
And last devour itself.

Nestor. *Most prudently Ulysses has discover'd*
The Malady whereof our State is sick.

Diom. *'Tis Truth he speaks, the General's disdain'd*

By him one Step veneath, he by the next:
That next by him below: So each Degree
Spurns upward at Superiour Eminence:
Thus our Distempers are their fair Support:
Troy in our Weakness lives, not in her Strength.

Agam. *The Nature of this Sickness found, inform us*
From whence it draws its Birth?

Ulysses. *The great Achilles whom Opinion crowns*
The Chief of all our Host —
Having his Ears buzz'd with his noisy Fame,
Disdains the Sovereign Charge, and in his Tent
Lies mocking our Designs: with him Patroclus
Upon a lazy Bed, breaks scurril Jests,
And with ridiculous and aukward Action,
Which, Slanderer, he Imitation calls,
Mimicks the Grecian Chiefs.

Agam. *As how, Ulysses?*

Ulysses. *Ev'n thee, the King of Men, he does not spare,*
(The Monkey Author) but thy greatness pageants,
And makes of it Rehearsals: like a Player
Bellowing his Passion till he break the Spring,
And his rack'd Voice jar to his Audience;
So represents he Thee, though more unlike
Than Vulcan is to Venus.
And at this fulsome Stuff, the Wit of Apes,
The large Achilles on his Press-bed lolling,
From his deep Chest roars out a loud Applause,
Tickling his Spleen, and laughing till he wheeze.

Nestor. *Nor are you spar'd, Ulysses, but as you speak in Council*
He hems ere he begins, then stroakes his Beard,
Casts down his Looks, and winks with half an Eye;
Has every Action, Cadence, Motion, Tone,
All of you but the Sense.

Agam. *Fortune was merry*
When he was born and plaid a Trick on Nature
To make a Mimick Prince: he ne'er acts ill,
But when he would seem Wise:
For all he says or does from serious Thought,
Appears so wretched that he mocks his Title,
And is his own Buffoon.

Ulysses. *In Imitation of this scurril Fool,*
Ajax is grown Self-will'd, as broad Achilles,
He keeps a Table too, makes factious Feasts,
Rails on our State of War, and sets Thersites
(A slanderous Slave of an o'erflowing Gall)

To level us with low Comparisons:
They tax our Policy with Cowardice,
Count Wisdom of no Moment in the War,
In brief, esteem no Act, but that of Hand;
The still and thoughtful Parts which move those Hands,
With them are but the Tasks cut out by Fear
To be perform'd by Valour.

Agam. *Let this be granted and Achilles' Horse*
Is more of use than he: but you, grave Pair,
Like Time and Wisdom marching Hand in Hand,
Must put a stop to these incroaching Ills:
To you we leave the Care:
You who could show whence the Distemper springs,
Must vindicate the Dignity of Kings. *Exeunt.*

V.

DIE PROSA IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

In Shakspere's Dramen bildet der Vers so sehr das vorwaltende Element, dass an ihm vorzugsweise und fast ausschliesslich die Kritik ihre forschende, charakterisirende und sondernde Thätigkeit geübt hat. Weit weniger hat sie ihr Augenmerk auf das zweite Element der Sprache Shakspere's, auf die Prosa, gerichtet, sei es, dass ihr dieses Element, als ein subalternes, ihrer eingehenden Betrachtung unwerth schien, oder dass man von vornherein von der vermeintlichen Kunstlosigkeit der ungebundenen Rede bei Shakspere, von der vermeintlichen Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter sie auf's Papier geworfen, einer methodischen Behandlung keine sicheren und ergiebigen Resultate versprach. Und doch ist die Prosa in Shakspere's Dramen kein so lediglich dem Zufall und der Willkür anheimgegebener Bestandtheil, vielmehr, nicht minder wie der Vers, in ihrer verschiedenartigen Abstufung und Anwendung ein vollgültiges Zeugniss für die berechnende Kunst des Dichters, sowie für seine Fähigkeit, jedem Geschöpfe seiner gestaltenden Kraft den ihm gemässen Ausdruck seines ihm zugedachten, man dürfte sagen, ihm anerschaffenen Naturells zu leihen.

Es wird die Aufgabe der nachfolgenden Blätter sein, diese Wahrheit als eine Thatsache nachzuweisen an der ganzen Reihe der Shakspere'schen Dramen, in denen die Prosa, in weiterem oder engerem Maasse, ihre Vertretung gefunden hat, und in jedem einzelnen Drama an der ganzen Reihe von Scenen, welche durchgängig

oder theilweise in Prosa geschrieben sind. Selbstverständlich fehlen in solcher Musterung sowohl alle durchweg im Reimvers oder im Blankvers verfassten Scenen, wie auch diejenigen Dramen, sämmtlich der Reihe der Histories angehörig, welche keinerlei prosaische Bestandtheile in sich aufzuweisen haben. Es fehlen ferner darin die beiden Dramen *„Timon of Athens“*, und *„Pericles Prince of Tyre“*, an denen Shakspere, wie ich in den Abhandlungen II und III nachzuweisen versucht habe, nur einen secundären Antheil gehabt haben kann. So weit dieser Antheil unseres Dichters die Prosa der genannten beiden Dramen betrifft, ist derselbe ohnehin in den Abhandlungen, auf die ich mich hiermit beziehe, bereits gesondert und charakterisirt worden. Auf die Prosa der Vorgänger oder des Vorgängers in Timon und Pericles näher einzugehen, vertrug sich nicht mit dem Plan dieser vorliegenden Arbeit. Shakspere's dramatische Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger haben in der Unterscheidung und Vertheilung von Vers und Prosa in ihren Schauspielen wenn überhaupt eine Norm, jedenfalls nicht die Shakspere'sche Norm angelegt und durchgeführt und stehen deshalb ausserhalb des Kreises unserer gegenwärtigen Betrachtung.

Bei Shakspere aber erscheint die Prosa in dreifacher Abstufung. Auf der niedrigsten Stufe künstlerischer Ausbildung steht diejenige Prosa, die wir als die Sprache der Clowns bezeichnen, obwohl sie nicht nur den eigentlichen Clowns, sondern auch ihren Standes- und Gesinnungsgenossen in den Mund gelegt wird. In ihrer schmucklosen Derbheit wie in ihrem einfachen Satzbau ist sie der wirklichen Sprache des Volkes nachgebildet, über welche sie sich nur durch gehäufte Wortwitze und Wortverdrehungen erhebt. Am Natürlichsten erscheint sie im Dialog, namentlich in kurzen und raschen Wechselreden, während sie im Monolog bisweilen schon eine stilistische Bedeutsamkeit und Absichtlichkeit gewinnt, in welcher das ursprüngliche Genre nicht mehr ganz unverfälscht rein erhalten ist.

Eine höhere Stufe in der Rangordnung der Shakspere'schen Prosa behauptet der Conversationsstil der vornehmeren und gebildeteren Personen in Shakspere's Dramen. Derselbe ist vorzugsweise

die Sprache des feineren Humors und der höheren Humoristen, ohne jedoch deren ausschliessliches Monopol zu bilden. Wenn den Clowns durchgängig nur Prosa und nur ihre Prosa zuertheilt wird, so sind dagegen die Shakspere'schen Humoristen und deren Standes- und Gesinnungsgenossen keineswegs auf die Prosa beschränkt, sondern bedienen sich derselben, im Gegensatz zu dem ihnen sonst geläufigen Blankvers, nur unter ganz bestimmten Verhältnissen und Bedingungen, die in jedem einzelnen Falle anzudeuten und nachzuweisen in den folgenden Analysen wenigstens versucht werden soll.[1]) Wie die Sprache der Clowns der Volkssprache, ist diese feinere Conversationssprache der Sprache der besseren Gesellschaft zu Shakspere's Zeit nachgeahmt und durch eine gewähltere Ausdrucksweise wie durch complicirteren Satzbau charakterisirt. Was sie von der wirklichen Conversationssprache der damaligen Zeit unterscheidet, ist vor Allem jener theils offene, theils versteckte Humor, jener allezeit schlagfertige, concentrirte Witz, dessen Wirkung auf die Zeitgenossen freilich nicht nach der schwächeren Wirkung bemessen werden darf, welche er im Nachhall auf uns Epigonen hervorbringt.

Die höchste Stufe künstlerischer, um nicht zu sagen gekünstelter Ausbildung nimmt eine dritte Art Shakspere'scher Prosa ein, welche sich kurzweg als die Euphuistische bezeichnen lässt, sei es, dass ihren gezierten Phrasen und Constructionen, ihrem Antithesenbau und Metapherngebrauche eine bewusste Nachahmung des für dieses Genre typisch gewordenen Lilly'schen Stils in beiden Euphues-Romanen zum Grunde liegt, oder dass des Dichters eigener Geschmack ihn auf die Annahme dieser Schreibweise für spezielle Anlässe geführt hat. Angewandt wird dieser Euphuistische Stil in Shakspere's früheren Dramen bisweilen in der bestimmt nachweis-

---

[1]) Bei der Anordnung der Dramen in den nachfolgenden Analysen ist die althergebrachte Kategorie der Comedies, Histories und Tragedies beibehalten, innerhalb jeder einzelnen Kategorie aber, so viel wie möglich, die Chronologie der Abfassung der einzelnen Dramen beobachtet, da auf die Bildung und Anwendung der Shakspere'schen Prosa, so gut wie des Shakspere'schen Verses, die Zeit der Entstehung merklich eingewirkt hat.

baren Absicht der Persiflage eines närrischen Pedantismus, in den späteren Dramen aber ohne solche Absicht in vollem Ernste da, wo es sich um die Orientirung der Zuschauer, um die Berichterstattung über thatsächliche Verhältnisse handelt, oder da, wo ein besonders feierlicher, ceremonieller Ton angeschlagen wird. Wird das oben erwähnte zweite Genre der Shakspere'schen Prosa zugleich durch Humor und durch die Anmuth eines feingebildeten, aber dabei höchst lebendigen Conversationstons charakterisirt, so kennzeichnet dieses dritte Genre vielmehr eine gewisse Förmlichkeit in der Auswahl der Wörter wie in dem oft seltsamen und gesuchten Periodenbau. — Nach diesen Vorbemerkungen gehen wir nun auf das Einzelne über.

Two Gentlemen of Verona. — A. I. Sc. 1. Die Prosa beginnt mit dem Auftreten des Speed, des *„clownish servant"*, der sich bei Proteus nach seinem Herrn Valentin erkundigt. Der Blankvers, in dem Proteus bisher geredet hatte, wirkt noch auf Speed's erste Rede ein. Nachher wird der Dialog ganz in Prosa zwischen Beiden fortgeführt und nur gelegentlich durch einige Doggerelverse unterbrochen. Der rasche Wechsel der Reden, bei dem es lediglich auf den Austausch einer Reihe von Wortspielen ankam, gestattete nur den einfachsten Satzbau. — Nach Speed's Weggang nimmt Proteus den ihm gemässen Blankvers wieder auf.

A. II. Sc. 1. Ein Gespräch zwischen Valentin und Speed ganz in Prosa, die sich hier reicher und mannichfaltiger in ihrer Construction bewegt, als in der früheren Scene. Namentlich ist das der Fall in der ausführlichen Schilderung, welche Speed von den Kennzeichen der Liebe seines Herrn entwirft. Es finden sich sogar Proben von einer etwas verwickelteren Relativ-Construction darin. — Mit dem Auftreten der Silvia bis zum Schluss der Scene wechseln in Speed's Reden Prosa und Doggerelvers mit einander ab, während Silvia und Valentin im Blankvers reden.

A. II. Sc. 3. Launce's Monolog, in welchem er den rührenden Abschied von seiner Familie und die Hartherzigkeit seines Hundes beschreibt, ist in schlichter Prosa, aus lauter kurzen Sätzen

bestehend, abgefasst; ebenso der sich daran schliessende Dialog zwischen Launce und Panthino.

A. II. Sc. 4. Das an raschen Repliken und Wortspielen reiche Wechselgespräch zwischen Silvia, Valentin und Thurio ahmt in seiner Prosa den galanten Conversationston nach und wird erst beim Auftreten des Herzogs mit ernsterer Redewendung und mit dem Blankvers vertauscht.

A. II. Sc. 5. Das Wiedersehen der beiden Diener Speed und Launce wird in der bekannten Manier der Clowns und in der ihnen angemessenen Prosa gezeichnet. Lauter kurze Sätze der einfachsten Construction.

A. III. Sc. 1. Auf den Blankvers, in welchem Valentin das Unglück seiner Verbannung beklagt, folgt ein prosaischer Monolog von Launce, der sich für verliebt erklärt und ein schriftlich aufgesetztes Verzeichniss der Vorzüge seiner Geliebten in scherzhafter Weise erst für sich commentirt, und dann in einem Dialog mit seinem Cumpan Speed, der ihm das Inventar vorlesen muss, erörtert.

A. IV. Sc. 2. Julia, als Page verkleidet, im Gespräch mit dem Wirth, bei dem sie in Mailand wohnt. Kurze Wechselreden in Prosa, nur einmal durch einige Blankverse in Julia's Munde unterbrochen. Für sich selber redet Julia nur im Blankvers, wie denn lediglich ihre Verkleidung als Page die Prosa motivirt.

A. IV. Sc. 4. Der dritte Monolog des Launce in unserem Lustspiel und der ausführlichste zugleich enthält in gewandter und animirter Prosa-Erzählung den Bericht von der heroischen Aufopferung des Clown für seinen unmanierlichen Hund. Der Stil ist derselbe wie in Launce's erstem Monolog und reichlich untermischt mit den wörtlich citirten Reden des Launce und der Leute am Hof, eingeführt mit „*quoth I, quoth he, says one*“ etc. — Auch der Rapport, den Launce seinem Herrn über die Vertauschung der beiden Hunde abstattet, ist in Prosa abgefasst.

A. V. Sc. 4. Die im Uebrigen ganz im Blankvers geschriebene grosse Schlussscene enthält nur zwei kurze Reden in Prosa: Valentin's Worte an die in Ohnmacht fallende Julia, die

er mit den Anderen für einen einfachen Pagen hält, und die Antwort der Julia, in der sie diesen angenommenen Charakter fortzuspielen sucht. Der Dichter wollte wahrscheinlich damit diesen ihren fingirten Charakter von ihrem wirklichen unterscheiden. — Capell hat aus der offenbaren Prosa vier Verse zu bilden versucht, die freilich holpricht genug ausgefallen sind.

Die Prosa in *Two Gentlemen of Verona* beschränkt sich also, mit sehr geringfügigen Ausnahmen, auf die Reden der beiden Clowns und erhebt sich kaum irgendwo über das Niveau des familiären Sprachgebrauchs.

Comedy of Errors. A. II. Sc. 2. Der Dialog des Antipholus von Syrakus und seines Dieners Dromio wird, so lange er die Handlung des Dramas betrifft und fördert, im Blankvers gehalten und geht erst dann in die Prosa über, wenn es sich um Wortspiele und um kurze Witzreden handelt, die wie ein Spielball zwischen dem Herrn und dem Diener hin- und hergeworfen werden. Dazwischen tritt einmal auch ein Doggerelreimpaar, — welche Versart auch sonst in diesem Lustspiel eine grosse Rolle spielt.

A. III. Sc. 2. Abermals ein Dialog in Prosa zwischen denselben Beiden. Die im Frage- und Antwortspiel zu Tage kommende derbkomische Personalbeschreibung der dicken Küchenmagd hätte sich auch schwerlich in den Blankvers gefügt, in welchem der bei Weitem grössere Theil unseres Lustspiels verfasst ist. — Ein Doggerelreimpaar leitet dann von dieser niederen und familiären Prosa über zu dem Blankvers, der wieder aufgenommen wird, sobald der Gang des Dramas weiter fortschreitet.

A. IV. Sc. 3. Abermals ein Dialog zwischen Antipholus von Syrakus und seinem Diener Dromio, und abermals eine komische Personalbeschreibung, diesmal eines Büttels oder Schergen, die in Dromio's Munde nur in Prosa zu ihrem vollen Recht gelangen konnte. In derselben Scene schliesst sich daran die Charakteristik der auftretenden Buhlerin, vor der Dromio seinen Herrn warnt. — Antipholus selbst bedient sich der Prosa in einigen kurzen Repliken

und behält im Uebrigen den vorher und nachher in dieser Scene von ihm gebrauchten Blankvers bei.

A. IV. Sc. 4. Dromio von Ephesus verfällt aus dem Blankvers erst in die Prosa, als er von seinem Herrn mit dem Strick, den er gekauft hatte, durchgeprügelt wird. Auch hier ist die Prosa veranlasst durch die tragikomische Schilderung, welche der Diener von den beständigen Schlägen, mit denen sein Herr ihn regalirt, entwirft. Der Shakspere'sche Antithesenstil tritt hier einmal ziemlich kunstreich, selbst in einer niedrigeren Sphäre hervor. — Sobald der Faden der Handlung weitergesponnen wird, tritt der Blankvers wieder ein. Nur in einer Rede am Schlusse der Scene wendet Dromio von Syrakus wieder die Prosa an, da wo er abermals auf die gefürchtete Küchenmagd zu sprechen kommt.

Die Prosa ist in diesem Lustspiel gleichsam nur episodisch vertreten, da selbst die beiden Clowns sich in der Regel, durch ihre Umgebung beeinflusst, des Blankverses bedienen. Andere Scenen gröberer Komik, in denen wir sonst berechtigt wären, den Gebrauch der Prosa zu erwarten, sind von Shakspere in dem Doggerelreim verfasst, der in dem Vorshakspere'schen Schauspiel häufiger zu diesem Zwecke angewandt wurde.

Love's Labour's Lost. A. I. Sc. 1. Der Blankvers und der Reimvers, dessen sich in der Expositionsscene der König von Navarra und seine Eidgenossen bedienen, wird mit dem Auftreten des Clown und des Constable zur Prosa, als zu der für diese untergeordneten und komischen Persönlichkeiten angemessenen Form, in welcher zugleich auch der Wortwitz und der rasche Wechsel der Rede sich am Leichtesten bewegt.

A. I. Sc. 2. Dieselben Gründe motiviren auch die Prosa des Dialogs einerseits zwischen dem affectirten spanischen Ritter Don Armado und seinem ihn hänselnden Pagen Moth, andererseits mit den aus der ersten Scene Hinzutretenden. — Von dieser familiären Redeweise unterscheidet sich jedoch deutlich der im Euphuistischen Stil gehaltene Monolog Armado's am Schlusse des Actes.

A. III. Sc. 1. Armado und Moth, später Costard. Ein hervorstechendes Stück lebendiger und natürlicher Prosa in dieser Scene ist Moth's humoristische Schilderung eines schmachtenden Liebhabers, die zur Vergleichung mit einer ähnlichen in *Two Gentlemen of Verona* (siehe oben) auffordert. — Biron bleibt als vornehmer Herr im Gespräch mit dem Prosa redenden Costard doch grösstentheils dem dramatischen Jambus getreu, den er natürlich auch in seinem Monolog am Schlusse des Actes gebraucht.

A. IV. Sc. 1. Costard, der bisher immer in Prosa geredet, geräth in der Gesellschaft der Prinzessin und ihres Gefolges in den Doggerelreim, dessen sich auch die Uebrigen als einer Mittelform zwischen Prosa und Blankvers bedienen.

A. IV. Sc. 2. Doggerelreim und Prosa wechseln in diesem Dialog zwischen Holofernes, Nathaniel und Dull mit einander ab, obgleich die letzere vorherrscht und nach dem Hinzutreten der Jaquenette und des Costard auch das Feld behauptet. Die bombastische, mit Fremdwörtern und gelehrten Fetzen aufgebauschte Prosa des Schulmeisters Holofernes hat der Dichter eben so scharf unterschieden von Armado's hochtrabend gekünstelter Redeweise, wie von dem familiären Stil des Rüpels und des Constable.

A. IV. Sc. 3. Nur der Monolog Biron's zu Anfang dieser grossen Scene, welche die Peripetie des Dramas herbeiführt, ist in Prosa und zwar im Stil des feineren Shakspere'schen Humoristen geschrieben; alles Folgende in den verschiedensten Versmaassen: Doggerelvers, Reimcouplets, Reimvers und Blankvers — eine wahre Musterkarte der verschiedenen Stimmungen und Charaktere, die hier in einander gewirrt sind.

A. V. Sc. 1. Indem Shakspere Holofernes, Nathaniel, Dull mit Armado, Moth und Costard zusammenführt, hat er Gelegenheit, die verschiedenen, vorher charakterisirten Arten seiner Prosa auf engem Raume in Einer Probe neben einander zu stellen. Indess treten die betreffenden Unterschiede hier weniger scharf hervor, da es sich doch wesentlich um die Förderung der dramatischen Handlung und die Vorbereitung auf die folgende grosse Schlussscene handelt. So drängt das Thatsächliche hier

die Persönlichkeiten in ihrer individuellen Entwickelung einigermassen zurück.

A. V. Sc. 2. Die erste Hälfte dieser Scene, in welcher die französischen Damen mit den navarresischen Herren ihr scherzhaftes Spiel treiben, ist wieder, wie eine frühere Scene ähnlichen Inhalts, in mannichfach wechselnden Versmaassen abgefasst. Die Prosa tritt erst ein mit dem Aufzuge der Neun Recken, weil dabei alle die Personen des Stücks mit figuriren, denen Shakspere auch vorher die Prosa zuertheilt hatte. Mit dem Abgange der Neun Recken, der durch die Unglücksbotschaft des Mercade beschleunigt wird, tritt der Blankvers wieder ein, dem ernsteren Abschlusse des vorher so ausgelassen lustigen Dramas entsprechend.

So erscheint die Prosa in reichlicherer und mannichfaltigerer Anwendung in diesem Lustspiel, als in den beiden ersten, insofern sie nicht blos die Sprache der Rüpel ist, sondern auch den komischen Figuren eines etwas höheren Ranges in den Mund gelegt wird, mit denjenigen Nüancirungen, welche die Verschiedenheit der Charaktere bedingt.

Taming of the Shrew. Induction. Sc. 1. u. 2. Das kurze Zwiegespräch zwichen der Wirthin und dem betrunkenen Kesselflicker wird natürlich in Prosa geführt, während der vornehme Herr mit seinen Leuten sich im Blankvers unterhält. — Bemerkenswerther scheint, dass in der zweiten Scene des Vorspiels Sly zwar zuerst noch in der naturwüchsigsten Prosa sich äussert, nachher aber sich ebenfalls dem von dem übrigen Personal des Herrenhauses gebrauchten Jambus accommodirt. Wahrscheinlich wollte Shakspere damit die gute Manier andeuten, mit welcher Sly sich in die ihm zugemuthete Edelmannsrolle findet.

A. I. Sc. 1. Die Prosa beginnt erst mit dem ganz prosaisch und realistisch gehaltenen Dialog der beiden Freier, des alten Gremio und des jungen Hortensio, und endigt mit deren Abgang. — Der schwärmerisch verliebte Lucentio und sein gebildeter Diener

Tranio nehmen alsbald den Blankvers, in welchem sie schon vorher redeten, wieder auf.

A. I. Sc. 2. In dieser Scene, welche mit dem Auftreten des Petruchio den Faden der Intrigue weiterspinnt und verschlingt, mischt nur der Clown des Stücks, Petruchio's Diener Grumio, seine Prosa in den, auch ihm gegenüber festgehaltenen, Blankvers der übrigen Anwesenden, — eine Unterscheidung, die in solcher genauen Beobachtung bei längerer Fortsetzung doch zu den selteneren bei Shakspere gehört.

A. II. Sc. 1. So ist auch die kurze, nur Thatsächliches enthaltende Rede, mit welcher der alte Gremio die beiden jüngeren Freier, als Musiker und Schulmeister verkleidet, in Baptista's Haus einführt, in einfacher Prosa gehalten, während im Uebrigen die Conversation im Blankvers geführt wird.

A. III. Sc. 2. Biondello's drastische Schilderung des anstössigen Aufzugs, in welchem Petruchio zur Hochzeit kommt, konnte der Dichter in ihrem derben Humor eben nur in Prosa geben. Alles Uebrige ist aber im Blankvers abgefasst, auch der zwar ebenfalls humoristisch, aber doch feiner gehaltene Bericht Gremio's von Petruchio's auffallendem Benehmen bei seiner Trauung.

A. IV. Sc. 1. Die Scene spielt in Petruchio's Landhause. Das Gespräch der Domestiken, welche das junge Ehepaar erwarten, bewegt sich, seiner ungenirten Derbheit entsprechend, in Prosa. Erst mit dem Auftreten der Herrschaften macht sich der Blankvers als Basis des Conversationstons in diesem Lustspiel geltend.

A. IV. Sc. 3. Eine Ehestandsscene in Petruchio's Hause. In Prosa ist nur das Dispüt des Gremio mit dem Schneider über die richtige Anfertigung des Damenanzugs gehalten, für deren kurze Wechselreden der vorher wie nachher angewandte Blankvers sich weniger geeignet hätte.

A. IV. Sc. 4. Nur zum Schlusse der Scene, die vor Baptista's Hause spielt, führt Biondello als „*Clownish Servant*“ das Gespräch in Prosa.

A. V. Sc. 1. Eine Scene der niederen Komik, in welcher der echte und der falsche Vincentio in Conflict gerathen, und daher ganz in Prosa. Erst zum Schluss, bei dem Auftreten des jungen

Liebespaares, hebt sich der Ton, und es beginnt demgemäss wieder der Blankvers, der dann auch durch die letzte Scene des Dramas, welche der Weiberzähmung die Krone aufsetzt und alle Wirren löst, fortdauert.

Die Anwendung der Prosa ist in diesem Drama verhältnissmässig unbedeutend und fast nur episodisch vertreten, insofern der eigentliche Gang der Handlung nirgendwo durch dieselbe gefördert scheint.

Merchant of Venice. A. I. Sc. 1. Die Expositionsscene ist durchweg im Blankvers abgefasst, der nur einmal durch Eine kurze Prosarede unterbrochen wird: Bassanio's abfälliges Urtheil über Gratiano's hohle Geschwätzigkeit. Die nüchterne Schärfe dieser Worte steht allerdings in schroffem Gegensatz zu dem feineren Unterhaltungston, in welchem sich sonst diese edlen Venetianer hier äusseren, und mag deshalb eine exceptionelle Anwendung der Prosa veranlasst haben.

A. I. Sc. 2. In dem Gespräche der Portia und Nerissa haben wir eine Probe jenes geistreichen Conversationsstils in Prosa, den Shakspere vorzugsweise in den Dramen seiner mittleren Periode auch den höhergestellten, gebildeten Personen in den Mund legt und der sich auf das Deutlichste in seiner kunstmässigen Ausarbeitung von der Prosa der Clowns unterscheidet. Die schalkhafte Charakteristik, welche Portia von ihren Freiern giebt, hätte der Dichter kaum anders als eben in dieser ungebundenen Form schaffen mögen.

A. I. Sc. 3. Der Beginn dieser Scene, so zu sagen der geschäftsmässige Theil derselben, zwischen Shylock und Bassanio ist in Prosa abgefasst, die zugleich für den Ersteren, der hier ganz in seiner jüdischen Eigenart erscheint, unentbehrlich ist. Erst beim Hinzutreten des Antonio, wo der Ton einen höheren Schwung nimmt, beginnt der Blankvers, dem sich auch Shylock füglich accommodiren kann, da er sein eigentliches Naturell hier theilweise verläugnet und sich einen gewissen Zwang anthut.

A. II. Sc. 2 u. 3. Die schon öfter charakterisirte Prosa der Clowns haben wir hier in dem Monologe Lancelot's und in seinem,

der niederen Komik angehörenden Dialog mit dem alten blinden Gobbo. Vater und Sohn behalten diese ihnen gemässe Redeweise auch bei, dem vornehmeren und ihnen deshalb im Blankvers antwortenden Bassanio gegenüber. Ebenso ist es natürlich, dass in dem Abschiede von Jessica der gerührte Lancelot seinen Empfindungen nur in naiver Prosa Luft machen kann.

A. II. Sc. 5. Shylock, der in die Mitleidenschaft der handelnden Personen des Dramas eintritt und demgemäss seinen Ausdruck steigert, redet hier im Blankvers. Lancelot bleibt seiner Stellung als Clown und mithin seiner Prosa getreu.

A. III. Sc. 1. Dieselben Motive, wie in A. I. Sc. 3 zu Anfang, haben auch hier die Prosa herbeigeführt. Shylock's eigentliches Naturell bricht in der ganzen Wildheit seiner Tücke und seines Rachedurstes aus und hätte sich der Form des Blankverses so wenig gefügt, wie der sich daran schliessende Dialog der beiden jüdischen Glaubensgenossen dahinein gepasst hätte. Selten hat unser Dichter die Contraste, auch in der Form, so nahe nebeneinander gerückt, wie in der Zusammenstellung dieser venetianischen Strassen-Scene voll schreiender Dissonanzen in Prosa, und der folgenden Scene in dem lieblichen Frieden von Belmont, wo Bassanio's Brautwahl sich in die Harmonie des vollendetsten dramatischen Verses kleidet.

A. III. Sc. 5. Eine Zwischen- und Uebergangsscene, die dem Lancelot Gelegenheit bietet, seine Wortwitze im Gespräche mit Jessica und nachher mit Lorenzo anzubringen, und daher nur die Prosa verträgt. Ebenso natürlich tritt nach dem Weggange des Clown wieder der Blankvers ein, da die Zurückgebliebenen sich von dem Glücke Portia's und Bassanio's unterhalten.

A. IV. u. A. V gestatten in ihrem Pathos und in ihrer idealischen Haltung der Prosa keinen weiteren Spielraum. Nur der Brief Bellario's, der vor Gericht verlesen wird, ist, wie alle derartigen Documente bei Shakspere, in Prosa abgefasst. Ebenso sind die wenigen Worte, mit denen Lancelot die ganz in Musik und Wohllaut getauchte Mondnacht in Belmont aus ihrer Stille aufstört, naturgemäss prosaisch, wie Alles, was der Clown vorbringt.

Die Prosa erscheint in diesem romantischen Drama quantitativ, dem Sujet wie dem vorherrschenden Ton entsprechend, weniger bedeutend; desto bedeutender aber qualitativ, in dreifacher Anwendung: als Sprache des Clowns, als Sprache des Juden, wenn er sich ganz in seinem eigenen ungebändigten Naturell gehen lässt, endlich als Sprache der Portia, da wo sie die humoristische Spröde spielt und die Schale ihres geistreichen Spottes über die verschmähten Freier ausgiesst.

Midsummer Night's Dream. A. I. Sc. 2. Die Prosa in dieser Scene ist die herkömmliche der Clowns, also hier der Athenischen Handwerker, die sich zur Aufführung des Spiels von Pyramus und Thisbe zusammengethan haben.

A. III. Sc. 1. Die Theaterprobe im Walde, bei der die Clowns natürlich sich derselben prosaischen Redeweise bedienen, welche auch der in einen Esel verwandelte Bottom im Verkehr mit der Königin Titania und deren Elfen beibehält. Prosa und Reimvers wechseln, je nach dem Charakter der Redenden, in diesem letzten Theile der Scene regelmässig mit einander ab.

A. IV. Sc. 1. Auch hier ist Bottom der Einzige, der in Prosa spricht, und zwar in längerem Monologe am Schlusse der Scene, ohne dass jedoch dieser Theil irgendwelche stilistische Eigenthümlichkeiten vor dem Uebrigen aufzuweisen hätte.

A. IV. Sc. 2. Eine Zwischenscene im Hause des Zimmermanns Quince, welche uns die Handwerker wieder vereint vorführt und daher in Prosa geschrieben ist.

A. V. Sc. 1. Theseus' und Hippolyta's Hochzeitsfest. Der Hof spricht in dem ihm gemässen Blankvers bis zum Beginne des tragi-komischen Spiels, dessen Verlauf dann die vornehmeren Zuschauer mit kritischen Bemerkungen in nüchterner Prosa bis zum Schlusse begleiten.

Abgesehen von dieser exceptionellen Herablassung der vornehmeren Personen, die sich aus der Wirkung des »greiflich dummen Spiels« erklärt, beschränkt sich also die Prosa in *Midsummer-Night's Dream* ganz auf die Sphäre der Clowns.

All's well that ends well. A. I. Sc. 1. Expositionsscene im Schlosse der Gräfin Roussillon. Die Prosa, in welcher die hier auftretenden vornehmen Personen reden, erinnert in ihrem gezierten, reichlich mit Antithesen und Parallelismen versehenen Stil an jenen Euphuismus, in welchem Shakspere, namentlich in den Dramen seiner letzten Periode, gern seine Höflinge reden lässt, ohne jedoch damit diese Affectation immer lächerlich machen zu wollen. Wo er solche komische Wirkung erzielen will, erscheint der Euphuistische Ausdruck noch gesteigert und übertrieben im Vergleich mit dem hier vorliegenden Stil, der für Shakspere's Zeitgenossen eben nur eine Probe des feinsten Conversationstones sein sollte. Aber auch hier tritt mit dem Pathos und der grösseren Wärme der Empfindung der Blankvers ein; so in den Abschiedsworten der Gräfin an ihren Sohn und in dem Monologe der Helena, der uns zuerst ihre leidenschaftliche Liebe zu Bertram enthüllt. Mit dem Auftreten des frivolen Abenteurers Parolles sinkt dann die Rede zur Prosa und hebt sich erst wieder zum Jambus, wo Helena ihre eigenen tieferen Empfindungen äussert.

A. I. Sc. 3. Die Gräfin Roussillon im Gespräch mit ihrem Haushofmeister und ihrem Hofnarren lässt sich zu deren prosaischer Redeweise herab. Ein Muster einer pathetischeren Prosa ist der Bericht des Haushofmeisters von Helena's Seelenzustand, wie derselbe von ihm belauscht und erkannt worden ist. — Mit der Erscheinung der Helena selbst und den Herzensergiessungen zwischen ihr und der Gräfin ist dann wieder bei gesteigertem Pathos der Blankvers an seinem Platz.

A. II. Sc. 1. Am Hofe des Königs in Paris. Der Blankvers herrscht durchgehends in dieser höheren Sphäre. Einige Prosareden, welche Parolles einmischt, bezeichnen deutlich den Abstand zwischen diesem gemeinen Schmarotzer und den respektablen Personen.

A. II. Sc. 2. Auch hier gefällt sich die Gräfin in Scherzreden mit ihrem Hausnarren, die, der Clowns-Natur des Letzteren entsprechend, in Prosa verfasst sind. Erst am Schluss, wo die Matrone einen ernsteren Ton anschlägt, besinnt sie sich gleichsam auf die ihr besser anstehende höhere Redeweise, den Blankvers.

A. II. Sc. 3. Zu Anfang haben wir wieder den Hofton in euphuistisch gefärbter Prosa, in welchem sich auch mit charakteristischer Uebertreibung der zudringliche Parolles dem alten Lafeu gegenüber versucht. Mit dem Auftreten des Königs in Begleitung der Helena und seines Hofstaats beginnt der Blankvers, abwechselnd mit dem Reimvers. Lafeu, der als Unbetheiligter Helena's Bräutigamswahl mit seinen prosaischen Randglossen begleitet hatte, fertigt ebenso nachher in der seiner biederen Natur entsprechenden körnigen und groben Prosa den Parolles ab, dessen wahres Wesen er durchschaut hat. — Zum Schluss, wo Bertram seinen Unmuth über die ihm aufgedrungene Missheirath in gesteigertem Affekt Luft macht, ist der Blankvers wieder am Platz.

A. II. Sc. 4. Der Clown im Gespräch mit Helena, nachher Parolles. Ihre Unterhaltung wird so lange in Prosa geführt, bis dass Parolles im Namen Bertram's zu reden beginnt und den ihm ertheilten Auftrag des Grafen an die Helena ausrichtet, — was, dem Gewichte der in Frage kommenden Interessen entsprechend, im Blansvers geschieht.

A. II. Sc. 5. Ein ähnlicher Wechsel der Rede zeigt sich hier: Prosa im Gespräch zwischen Lafeu, Bertram und Parolles, namentlich so lange die Unterhaltung die letztere untergeordnete Persönlichkeit betrifft. Bezeichnend sind die dazwischen eingeschobenen Worte Bertram's, welche die Helena angehen, im Blankvers, der mit dem Auftreten der Helena dann allein herrscht.

A. III. Sc. 2. Ein Dialog in Prosa zwischen der Gräfin und ihrem Hausnarren. Dass vorzugsweise der Letztere es ist, der hier den Ton angiebt, das erhellt schon daraus, dass der kurze Monolog der Gräfin, welcher mitten in diese Prosareden fällt, im Blankvers geschrieben ist. Derselbe Blankvers wird dann wieder aufgenommen beim Auftreten der Helena und ihrer Cavaliere.

A. III. Sc. V. Die einfachen und bescheidenen Bürgerfrauen am Thore von Florenz sprechen in Prosa, bis dass die als Pilgerin verkleidete Helena zu ihnen tritt, und der Blankvers dem gesteigerten Pathos der Handlung besser entspricht.

A. III. Sc. 6. Im Lager vor Florenz. Die hier eingefädelte Intrigue zur Blossstellung des prahlerischen Parolles wird, als der Sphäre einer niedrigeren Komik angehörend, ganz in Prosa verhandelt. Nur für den Schluss der Scene, wo eine andere Intrigue von vornehmerer Haltung, die Liebschaft Bertram's zur Sprache kommt, wird die Prosa mit dem Blankvers vertauscht.

A. IV. Sc. 1. Der Anschlag gegen Parolles wird hier weiter ausgeführt, und zwar, wie vorher, in Prosa. Erst wo der erbärmliche Feigling in der Angst um sein Leben sich zum Spionendienst erbietet, führt eine gesteigerte Lebendigkeit und Leidenschaft den Blankvers herbei.

A. IV. Sc. 3. Im Florentiner Lager. Der erste Dialog der beiden französischen Cavaliere, Bertram's frivoles Thun und Treiben und den vermeintlichen Tod der Helena betreffend, ist in gesuchter und stark euphuistisch gefärbter Prosa verfasst. Eine natürlichere prosaische Redeweise beginnt erst mit dem rein komischen Theil der Scene, mit dem Verhöre des Parolles und dessen pikanten Aussagen über die von ihm nicht erkannten Anwesenden. Diese Partie gehört ohne Zweifel zu den gelungensten Prosastücken, die wir bei Shakspere finden, und erinnert an verschiedene Falstaffscenen in *King Henry IV.* Im Contraste dazu steht dann der Monolog des gründlich blamirten Prahlers, dessen Selbsterkenntniss schliesslich sich pathetisch zum Blankvers erhebt.

A. IV. Sc. 5. Wie schon öfter die Gräfin, gefällt sich hier mit ihr vereint der biedere Lafeu in einem leichten Wortscharmützel mit dem Hausnarren, welches deshalb in Prosa abgefasst ist.

A. V. Sc. 2. Eine kurze Zwischenscene, die uns den ganz heruntergekommenen Parolles als demüthigen Supplikanten bei dem Hausnarren und bei Lafeu vorführt, in derber, naturwüchsiger Prosa, dem unsauberen Gesellen entsprechend.

A. V. Sc. 3. Die grosse Schlussscene, die »Alles gut enden« lässt, ist natürlich im Blankvers geschrieben, mit Ausnahme eines kurzen Verhörs, das der König mit Parolles anstellt, und das der Dichter in Prosa abgefasst hat, wahrscheinlich um auch hier den Parolles als einen von der übrigen guten Gesellschaft Ausgeschlossenen hinzustellen.

Wir sehen, in „*All's well that ends well*" findet die Prosa eine reichere und vielseitigere Vertretung, als in den bisher betrachteten Dramen: sie ist nicht lediglich die Sprache der Clowns oder sonstigen subalternen Figuren, sondern gelegentlich, je nach der Stellung der Redenden, bald verfeinert und gekünstelt, bald derb und natürlich, auch die Sprache der Cavaliere und der Damen, obgleich dem eigentlichen Pathos und der grösseren Innigkeit überall der Blankvers wie der Reimvers vorbehalten bleibt.

Much Ado about Nothing. A. I. Sc. 1. Wie die feinere Prosa in dem eleganten Conversationston der Zeit die Basis dieses Dramas bildet, so herrscht sie namentlich in allen den Scenen, als deren Mittelpunkt und anregendes Element das Humoristenpaar, Benedick und Beatrice, dasteht. Diese Prosa in ihrer anmuthigen Haltung und geistreichen Lebendigkeit unterscheidet sich eben so sehr von dem etwas gezierten und gekünstelten Euphuismus, der in anderen Dramen stellenweise als Träger einer ernsteren Unterhaltung hervortritt, wie von der kunstlos familiären Prosa der Clowns. — Der Blankvers erscheint erst am Schlusse der Scene, wo der Humor der Romantik, deren Domäne der Vers ist, das Feld räumt, und wo Claudio seinen fürstlichen Gönner zum Vertrauten seiner Liebe zur Hero macht.

A. I. Sc. 2. Eine geschäftliche Scene zwischen Leonato und Antonio und deshalb in Prosa abgefasst.

A. I. Sc. 3. Der finstere und tückische Don John redet überall, wo er sich in seinem unliebenswürdigen Naturell gehen lässt, in charakteristischer, schroffer Prosa, wie denn auch in dieser Form seine Anschläge gegen das ihm verhasste Glück Claudio's und seiner Hero angezettelt und ausgeführt werden.

A. II. Sc. 1. Die grosse Maskenscene im Hause des Leonato, bei der Beatrice und Benedick den humoristischen Ton angeben. Die diesem Ton geistreicher Persifflage entsprechende elegante Prosa wird nur einmal durch den Blankvers, einen kurzen Monolog des in seiner Liebe vermeintlich betrogenen Claudio, unterbrochen.

A. II. Sc. 2. Don John mit seinen Helfershelfern bei dem Anschlage gegen Claudio beschäftigt, also in Prosa, wie vorher.

A. II. Sc. 3. Im Garten des Leonato. Benedick's Monolog, der in ironisirender Weise Claudio's Wandlung bespricht und seine eigene als bevorstehend ahnen lässt, musste natürlich in der Sprache seines Humors, in der Prosa, gehalten sein. Es folgt dann ein kurzes Gespräch der anderen Cavaliere, das von der Musik, einem idealen Thema, handelt und deshalb im Blankvers abgefasst ist. Sobald dieselben Herren aber, von Benedick belauscht, sich mit der angeblichen Liebe der Beatrice zu ihm befassen, tritt mit dem Humor auch die Prosa wieder ein, in der dann auch Benedick's zweiter Monolog gehalten wird.

A. III. Sc. 1. Das Gegenstück zur letzten Scene, indem nun die lauschende Beatrice von der angeblichen Liebe des Benedick zu ihr unterrichtet werden soll. Vielleicht dürften wir in dieser Wiederholung der vorigen Situation dieselbe Prosa erwarten. Indess der etwas sentimentalen, reservirten Hero, die hier das Wort zu führen hat, steht der Blankvers besser an. Auch verräth die Rede eine grössere Innigkeit, und es mag der dramatische Jambus aus diesem Grunde doch geeigneter erscheinen.

A. III. Sc. 2. Don John kommt mit seinen falschen Enthüllungen über Hero, die natürlich von ihm nur in Prosa vorgebracht werden können.

A. III. Sc. 3. Nächtliche Strassenscene in Messina. Auf die Prosa der Cavaliere folgt hier die Prosa der Clowns und der Constabler mit ihrer unfreiwilligen Komik im verkehrten Gebrauche der ihnen nicht geläufigen Fremdwörter. Auch die von den Constablern attrapirten Helfershelfer des Don John reden hier wie vorher und nachher nur in Prosa, so gut wie ihr Herr.

A. III. Sc. 4. In Hero's Zimmer. Die vertraute Zofe Margarethe und nachher Beatrice bestimmen den Ton der Unterhaltung, an der Hero sich weniger betheiligt. Bei solchem Weibergeschwätz ist der Gebrauch der Prosa angezeigt.

A. III. Sc. 5. Leonato im Verkehr mit den Constablern muss sich wohl zu deren charakteristischer Redeweise, der Prosa, herablassen.

A. IV. Sc. 1. Nur die ersten gleichgültigen Reden dieser grossen Scene sind noch in Prosa. Bald aber tritt mit der offenen Lossagung des Claudio von seiner verläumdeten Braut ein pathetischer Ernst in die Handlung, der seinen natürlichen Ausdruck nur im Blankvers findet. Erst nach dem Weggange aller Uebrigen sprechen die Zurückbleibenden, Benedick und Beatrice, zwar jetzt im bitteren Ernst, aber doch in der ihnen einmal gemässen prosaischen Redeweise.

A. IV. Sc. 2. Das Verhör der verhafteten Spitzbuben durch die Constabler und den ihnen beigeordneten Küster konnte die beabsichtigte Wirkung einer niederen Komik natürlich nur durch die Anwendung der Prosa erzielen.

A. V. Sc. 1. Der tiefe Seelenschmerz des gekränkten Vaters Leonato kann sich nur in der gehobenen Sprache des Blankverses äussern. So tritt denn erst nach dem Weggange des Greises und mit der Ankunft des Benedick unter den anwesenden Cavalieren die Prosa wieder ein, die auch fortgeführt wird bei der Ankunft der Constabler und der verhafteten Spitzbuben. Die verhängnissvollen Bekenntnisse eines der Letzeren üben dann auf den Fürsten und auf Claudio eine so gewaltige Wirkung, dass sie alsbald die Rede des höheren Affektes, den Blankvers, annehmen, in welchem selbstverständlich auch der zurückkehrende Leonato weiterredet. Nur die Constabler bleiben ihrem prosaischen Idiom getreu, weil ihnen kein anderes geläufig ist.

A. V. Sc. 2. Benedick, Beatrice und die Zofen der Hero. Der nunmehr obwaltende Ernst der Empfindungen der beiden Ersteren hüllt sich doch in das herkömmliche Gewand des Humors und muss sich daher auch mit der Prosa vertragen.

A. V. Sc. 4. Die Schlussscene der Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hero und ihrer Wiedervereinigung mit dem reuigen Claudio. So weit es sich um das Geschick dieses romantischen Liebespaares handelt, herrscht der romantische Blankvers; erst wenn im Anschluss daran das Schicksal des anderen, humoristischen Liebespaares entschieden wird, gelangen wir wieder zur Prosa, die das Drama abschliesst, wie sie es begann.

Much Ado about Nothing ist eines der wenigen Shakspere'schen Schauspiele, in denen die Prosa einen grösseren Umfang einnimmt, als der Vers, und zwar deshalb, weil darin dem feinen Humor wie der gröberen Komik ein weiterer Spielraum eingeräumt ist, als dem Pathos und der Romantik eines erst getrübten und dann wieder geklärten Liebesverhältnisses.

The Merry Wives of Windsor. Dieses Lustspiel bewegt sich, im Unterschiede von allen anderen Lustspielen Shakspere's, so ausschliesslich auf dem Boden der Wirklichkeit und spiegelt das Thun und Treiben einer bestimmten englischen Localität und ihrer Bewohner so naturgetreu ab, dass schon deshalb die Prosa als die einzig denkbare Redeweise für dasselbe sich darbot. Nur in Prosa war es möglich, die hier auftretenden Charaktere getreu nach dem Leben in ihrer bürgerlichen Sphäre und zugleich in ihren mannichfachen Nüancen scharf gesondert hinzustellen, und nur in Prosa liessen sich auch die Unterschiede des Idioms, mit denen der Dichter z. B. den französischen Arzt und den welschen Pfarrer kennzeichnet, unverwischt wiedergeben. — Da nun die Prosa überall in diesem Stück dominirt, so genügt es, statt dieselbe durch die ganze Reihenfolge der Scenen hindurch zu charakterisiren und zu motiviren, umgekehrt nur diejenigen Scenen hervorzuheben, in denen ausnahmsweise der Blankvers als Träger einer der sonstigen Bürgerlichkeit fremden, romantischen oder erregteren Stimmung erscheint.

A. III. Sc. 4. Das Liebesgespräch zwischen Fenton und Anne Page wird im Blankvers geführt, in den auch die Eltern, die sonst im kleinstädtischen Verkehr nur Prosa reden, einstimmen, so lange es sich nämlich um diese romantische Liebe handelt.

A. IV. Sc. 4. In eine höhere poetische Sphäre erhebt sich die localisirte Intrigue dieses Dramas, wenn sie mit der wunderbaren Sage von Herne, dem wilden Jäger, in Verbindung tritt. So wird denn dieses Thema mit Fug und Recht in einem ernsteren Tone, zu dem der Blankvers sich schickt, von den sonst so lustigen Weibern verhandelt und damit die Wirkung desselben gesteigert.

A. IV. Sc. 6. Aus dem eben erwähnten Grunde und vielleicht auch in einem Anfluge von Romantik, die dabei in's Spiel kommt, redet hier Fenton, der Liebhaber, im Blankvers.

A. V. Sc. 5. Der geschickt und artig arrangirte Feenspuk an Herne's Eiche im Park zu Windsor mit den eingelegten Complimenten für die Königin Elisabeth und den Hosenbandorden musste sich natürlich über die Prosa des Dramas erheben und ist deshalb in Reimversen abgefasst. Nachher tritt die bürgerliche Prosa wieder ein, bis die Erscheinung des neuvermählten Liebespaares am Schluss noch einmal den Blankvers herbeiführt.

Twelfth-Nigth. A. I. Sc. 3. Die närrischen und seltsamen Hausgenossen der Gräfin Olivia, ihr Oheim und sein ritterlicher Freund, ihr Haushofmeister und ihr Hausnarr, können ihre Narrheiten und Seltsamkeiten ganz charakteristisch nur in Prosa äussern, und zwar in einer ihrer individuellen Gemüthsverfassung entsprechend variirten Prosa. — Im Verkehr mit diesen Leuten muss sich denn auch die Gräfin selber dieses Idioms bedienen, in welchem selbstverständlich auch ihre vertraute Zofe, die schelmische Maria, ihre verschiedenen Schelmereien anbringt. Eine frappante Probe von diesem buntgefärbten, lebendigen Prosadialog bietet schon diese Scene in dem Gespräch zwischen den beiden närrischen Junkern und der Zofe Marie.

A. I. Sc. 4. Nur die ersten orientirenden Reden der als Diener verkleideten Viola und des anderen herzoglichen Dieners sind in Prosa; mit der Erscheinung des phantastisch verliebten Herzogs beginnt der Blankvers, der wahre Ausdruck solcher phantastischen Liebe.

A. I. Sc. 5. Viola als Liebesbote des Herzogs bei der Gräfin Olivia. In ihrer Eigenschaft und Verkleidung als Diener redet die Erstere Prosa, und die Letztere erwidert in gleicher Weise, im Charakter einer prüde zurückhaltenden Dame. Erst wenn von beiden Seiten die Empfindungen sich steigern und sich nicht mehr unterdrücken lassen, tritt der Blankvers als Träger der Leidenschaft ein.

A. II. Sc. 1. Antonio und Sebastian. Die Prosa, in der sie reden, ist nicht die des eigentlichen feineren Conversationstons, wie wir ihn z. B. in A. I. Sc. 5 hatten, sondern sie ist, um ihr eine tiefere Bedeutung zu verleihen im Sinne des Dichters, euphuistisch gefärbt.

A. II. Sc. 2. Viola als Diener im Gespräch mit Malvolio bedient sich der Prosa. Erst wenn sie im Monologe sich in ihrer wahren Gestalt und Empfindung zeigt, tritt der Blankvers an deren Stelle.

A. II. Sc. 3. Olivia's Hausgenossen mit einander in theils freundlichem, theils feindlichem Verkehr, der denn entsprechend in Prosa verhandelt wird.

A. II. Sc. 5. Dieselben in derselben Redeweise. Als ein Prachtstück Shakspere'scher Prosa hebt sich vor den raschen Wechselreden der Uebrigen Malvolio's Monolog hervor, wie er den vermeintlichen Liebesbrief seiner Gebieterin liest und commentirt.

A. III. Sc. 1. Auch hier bestätigt sich die frühere Wahrnehmung. So lange die Viola als Diener mit den Anderen verkehrt, spricht sie in Prosa. Nur im Monolog oder im Dialog mit der Gräfin, wo an ihr eigentliches Herz appellirt wird, wird der Blankvers das Organ ihrer wahren oder halbverschleierten Gefühlsäusserungen.

A. III. Sc. 2. Wiederum Olivia's Hausgenossen; daher prosaische Redeweise.

A. III. Sc. 4. In dieser ereigniss- und personenreichen Scene variirt die Sprache den fortschreitenden Ereignissen und den wechselnden Personen gemäss. Zu Anfang Olivia's kurzer Monolog im Blankvers. Dann dreht sich die Handlung um Malvolio's angebliche Tollheit und um das projectirte Duell des Junkers mit der Viola, was natürlich beides in Prosa vor sich geht. Dann wieder eine kurze Zwischenscene im Blankvers zwischen der leidenschaftlich aufgeregten Olivia und der Viola, woran sich in Prosa die Händel zwischen der Letzteren und dem Junker schliessen. Aus dieser heiteren Komik wird ein bitterer Ernst durch die Dazwischenkunft des Antonio, und das nunmehr eintretende Pathos

führt noch einmal den Blankvers bis zum Schlusse des Aktes herbei. Nur die beiden Junker behalten auch da ihre Prosa bei.

A. IV. Sc. 1. Der Abstand zwischen dem ernstgesinnten Sebastian einerseits und dem Clown und den Junkern andererseits wird auch durch den Abstand der beiderseitigen Rede bezeichnet. Jener Erstere bedient sich des Blankverses, die Anderen aber gebrauchen die Prosa. Eine so genaue Durchführung dieses Unterschiedes im Verlaufe eines und desselben Gespräches, wie hier, ist, wie schon einmal bemerkt, bei unserem Dichter doch selten: in der Regel lässt sich in solchen Fällen bei ihm entweder der Höherstehende, dem sonst der Blankvers eigen ist, zu der Prosa seines Interlocutors herab, oder der Niedrigergestellte erhebt sich aus der ihm gemässen Prosa zu dem Blankvers des Vornehmeren.

A. IV. Sc. 2. In Olivia's Haushalt. Das grausame Spiel mit dem »tollbehandelten« Malvolio wird in Prosa fortgesetzt.

A. V. Sc. 1. Diese Schlussscene führt uns noch einmal sämmtliche Personen des Dramas nach einander in ihrer verschiedenen Redeweise vor. Zuerst ein scherzhaftes Gespräch des Herzogs mit dem Clown in Prosa — das einzige Mal, dass wir den Herzog in diesem ihm sonst fremden Idiom sprechen hören. Dann die leidenschaftlichen Begegnungen mit Antonio und Olivia, für deren Pathos nur der Blankvers ausreicht, unterbrochen durch das Auftreten der beiden Junker und deren Prosa. - Sebastian's Erscheinung führt die Erkennung der Viola herbei, und den dadurch veranlassten Affekten des Staunens und der Rührung entspricht wiederum der Blankvers, abermals unterbrochen durch die Prosa des Clown, der mit der Botschaft des armen Malvolio kommt. Zum Schluss wendet sich die Unterhaltung wieder dem Blankvers zu, an dem nun auch der durch seine Kur gründlich geheilte und besonnen gewordene Malvolio sich schicklich betheiligen kann. Dass der Bericht von dessen ausgestandenen Leiden in Fabian's Munde nunmehr nicht mehr Lachen, sondern eher Mitleid oder sinnige Betrachtung erregen soll, scheint aus der ganzen Fassung desselben im Blankvers zu erhellen.

Ueber die Vertheilung der Prosa in diesem Drama ist schon unter A. I. Sc. 3 das Nöthige bemerkt, wie wir überhaupt von nun an, da die Methode hinlänglich dargelegt und erprobt ist, bei der Analyse der folgenden Dramen uns die Recapitulationen zum Schlusse jedes einzelnen füglich ersparen können.

As you like it. A. I. Sc. 1. Wie in *Much Ado about Nothing,* der feinere geistreiche Humor, durch Benedick und Beatrice repräsentirt, eine reichlichere Anwendung der Prosa bedingt, so übt die ähnlich gezeichnete Hauptfigur dieses Lustspiels, Rosalinde, dieselbe Wirkung hier. Nur da, wo dieser Charakter des Humors abgestreift wird und eine tiefere Empfindung unverhüllt sich äussert, tritt bei ihr wie bei den ihr nahe stehenden Figuren der Blankvers an die Stelle der gerade in diesem Drama musterhaft fein ausgebildeten Prosa. — Die Prosa ist zugleich die passende Form für alle thatsächlichen Expositionen, wie z. B. in dieser ersten Scene in Oliver's Garten und zeichnet sich ebenso sehr durch Klarheit wie durch prägnante Eigenthümlichkeit aus, wovon schon Orlando's erste Rede uns ein gelungenes Beispiel bietet.

A. I. Sc. 2. Die Prosa, als die eigentliche Umgangssprache am Hofe des Herzogs, weicht erst da dem Blankvers, als Orlando sich zu erkennen giebt und als an dieser Erkennung die verschiedenen Empfindungen des Herzogs und der beiden jungen Prinzessinnen sich offenbaren.

A. I. Sc. 3. Ein ähnlicher Gegensatz wiederholt sich hier. Auf das humoristisch gefärbte, wenn auch ernstlicher gemeinte Gespräch der Rosalinde und der Celia in Prosa folgt der bittere Ernst der Verbannung der Ersteren, der natürlich nur im Blankvers seine entsprechende Form findet.

A. II. Sc. 4. Rosalinde hat ihren Humor und die dem Humor gemässe Prosarede mit in den Ardennerwald genommen, wo sie mit ihrer Base Celia ein Schäferleben führen will. Den Contrast zwischen diesen verkleideten Schäfern und den wirklichen, Corin, Silvius und Phoebe, hat der Dichter auch dadurch hervorgehoben, dass die Ersteren nach wie vor sich der gewohnten Prosa bedienen,

die Letzteren aber, als der conventionellen idyllischen Poesie entstammt, des Blankverses. Im gegenseitigen Verkehr accommodiren sich allerdings diese disparaten Elemente aneinander wie z. B. hier Rosalinde und Celia an den Blankvers des Corin.

A. II. Sc. 5. Eine Zwischenscene mit musikalischen Einlagen. Der melancholische Jaques, der als Genosse des verbannten Herzogs, des Vertreters der eigentlichen Romantik im Lustspiel, den dort geziemenden Blankvers gebraucht, lässt sich hier im Verkehr mit seinem Gefährten Amiens ungenirt in Prosa gehen.

A. II. Sc. 6. Die herzliche Weise, in der Orlando seinem alten Freunde Adam zuredet, in seiner Noth doch frischen Muth zu fassen, findet ihren entsprechenden Ausdruck nur in der Prosa.

A. III. Sc. 2. Der Schäfer Corin muss mit dem Clown Touchstone naturgemäss in der Sprache der Clowns, der Prosa, reden. Ebenso werden die folgenden humoristischen Gespräche der Rosalinde mit der Celia, und später mit Orlando, in Prosa geführt. Auch die Grobheiten und spitzigen Redensarten, welche Jaques und Orlando mit einander austauschen, hätten sich im Blankvers schlecht ausgenommen.

A. III. Sc. 3. Eine Scene, in welcher der Clown den Ton angiebt, derb realistisch, daher in Prosa.

A. III. Sc. 4. Rosalinde und Celia unterhalten sich in Prosa, bis der Schäfer Corin mit seiner Mahnung an das idyllische Liebespaar Silvius und Phoebe hinzukommt, und mit diesem Wechsel des Gesprächs der Blankvers beginnt. Der Blankvers setzt sich in der folgenden, dasselbe Thema behandelnden Scene fort, mit Ausnahme eines kurzen, beiseit und daher in Prosa gesprochenen Monologs der Rosalinde.

A. IV. Sc. 1. Rosalinde mit Jaques und nachher mit Orlando. Rosalinde giebt den Ton an, daher durchgehends Prosa.

A. IV. Sc. 2. Kurze Zwischenscene des Jaques, mit musikalischer Einlage, wie A. II. Sc. 5, in Prosa.

A. IV. Sc. 3. Der mehrfach charakterisirte Unterschied zwischen den wirklichen Schäfern und den vermeintlichen in der verschiedenen Redeweise Beider tritt im ersten Theil dieser Scene

wieder hervor. Mit Silvius redet Rosalinde im Blankvers, mit Celia in Prosa. Mit dem Auftreten Oliver's und seinem Berichte von Orlando's Grossmuth gegen den unwürdigen Bruder kommt ein pathetisches Element in die Unterhaltung, dem wiederum der Blankvers entspricht.

A. V. Sc. 1. Die Liebes- und Heiraths-Angelegenheiten des Clown Touchstone werden wieder in Prosa verhandelt.

A. V. Sc. 2. Die Prosa, die zwischen der als Jüngling verkleideten Rosalinde und ihren Waldgenossen hergebracht ist, wird auch hier nur durch den Blankvers des idyllischen Schäferpaares Silvius und Phoebe unterbrochen.

A. V. Sc. 3. Abermals eine Zwischen- und Uebergangsscene in Prosa, mit musikalischen Einlagen, diesmal ohne Betheiligung des melancholischen Jaques, an dessen Stelle hier der Clown Touchstone tritt.

A. V. Sc. 4. Die Schlussscene, die Alles zu gutem Ende wunderbar hinausführt und, in einem etwas feierlicheren Tone gehalten, im Blankvers verfasst ist. Nur das episodisch eingefügte scherzhafte Gespräch mit Touchstone, der seine spitzfindige Theorie von den Ehrenhändeln auseinandersetzt, konnte wohl nicht anders als in Prosa vor sich gehen. Ebenso der Epilog, den Rosalinde spricht, indem sie ihren humoristischen Charakter noch einmal zu guter Letzt wieder aufnimmt.

Measure for Measure. A. I. Sc. 2. Die Sprache derb materieller, kaum durch einen gewissen Humor verfeinerter Frivolität im Munde des Lucio und seiner Genossen, sowie die Sprache naiver Gemeinheit im Munde der Kupplerin kann eben nur die Prosa sein, an der selbstverständlich auch der Diener der Kupplerin, der Clown, theilnimmt. Erst mit dem Auftreten des verhafteten Sünders Claudio erhebt sich Rede und Gedankengang und tritt der Blankvers ein, während der unverbesserliche Lucio auch in diesem ernsteren Gespräch seine lockeren Witzreden nur in Prosa anbringt.

A. II. Sc. 1. Angelo und Escalus in ihrer richterlichen Funktion. Der Blankvers, den die Würde des Amtes und der

Personen erheischt, sinkt zur Prosa herab mit dem Auftreten des komischen Constablers und seiner Gefangenen Froth und Pompey. Die Gerichtsverhandlungen befassen sich in scurriler Weise mit Dingen, die platterdings das Pathos des Jambus nicht vertragen. Erst in den Schlussworten des ehrwürdigen Escalus kehrt die anfängliche Würde und damit der Blankvers zurück.

A. III. Sc. 1. Der als Mönch verkleidete Herzog, sowie die Nonne Isabella bereiten den Claudio zum Tode vor, Jeder in seiner Weise, deren philosophischer Tiefsinn und gehaltenes Pathos aber den Blankvers erheischt. Die Prosa beginnt erst in den vertraulichen Unterhandlungen des Herzogs und der Isabella, in denen das stoffliche, geschäftliche Element vorherrscht. Das in dem Bericht von der verlassenen Mariana sich äussernde Pathos wird durch die euphuistische Färbung der Prosa über den gewöhnlichen feineren Conversationston emporgehoben.

A. III. Sc. 2. Die hier auftretenden gemeineren Personen des Dramas bedingen den Gebrauch der Prosa, der nur einmal durch die strafende Rede des herzoglichen Mönches, an den Kuppler gerichtet, im Blankvers unterbrochen wird. Nachher in seiner Unterredung mit dem frivolen Lucio und mit Escalus bequemt sich der Herzog, seiner angenommenen bescheidenen Rolle entsprechend, der Prosa des Ersteren wie des Letzteren an, nur dass stellenweise einige Jamben eingemischt sind, und dass die Prosa im Munde des Herzogs durch Euphuismus vor derjenigen der übrigen Personen eine höhere Bedeutung erhält.

A. IV. Sc. 2. Eine Gefängnissscene, in Prosa, so lange sie unter den geringeren Persönlichkeiten des Dramas spielt. Erst mit der Erscheinung des zum Tode verurtheilten Claudio hebt sich die Rede zum Blankvers, sinkt aber wieder zur Prosa in dem vertraulichen, geschäftlichen Gespräche des Herzogs mit dem Provost.

A. IV. Sc. 3. Fortsetzung der vorhergehenden Scene in ähnlichem Wechsel der Redeweise. Der Blankvers beginnt da, wo ein neues Moment in die Handlung tritt: die Unterschiebung eines anderen Verbrechers statt des Claudio bei dessen angeblicher Hin-

richtung. Die Prosa tritt erst zum Schluss der Scene wieder ein, veranlasst durch den frivolen Lucio.

A. IV. Sc. 4. Eine kurze, orientirende Scene zwischen Angelo und Escalus, auf deren rein geschäftliche Prosa der Blankvers des in einem Monolog seine Gewissensqualen bekennenden Angelo folgt.

A. V. Sc. 1. Der Blankvers, welcher der ernsten Haltung dieser grossen »Maas für Maas« ertheilenden Schlussscene entspricht, wird nur durch einige prosaische Partien unterbrochen, in denen Lucio zum letzten Mal den vorlauten und frechen Gesellen spielt.

Winter's Tale. A. I. Sc. 1. Eine einleitende Orientirungsscene. Dem etwas ceremoniösen Ton, in welchem die beiden Hofleute ihre Complimente mit einander austauschen, entspricht die euphuistische Färbung der Prosa.

A. III. Sc. 3. Die Scene an der Küste von Böhmen. Mit dem Auftreten des alten und des jungen Schäfers tritt ein volksthümliches komisches Element in die bisher so pathetisch ergreifende Handlung, und die Prosa tritt an die Stelle des Jambus. Diese Prosa erscheint jedoch stellenweise feiner ausgearbeitet, als Shakspere sie in den Dramen seiner früheren Periode seinen Clowns in den Mund zu legen pflegt. Die Schilderung, welche der junge Schäfer z. B. gleichzeitig von dem Schiffbruch und von dem verhängnissvollen Ende des Antigonus giebt, kann unter die hervorragendsten Muster Shakspere'scher Virtuosität im Prosastil gerechnet werden.

A. IV. Sc. 2. Der König Polixenes in vertraulicher Besprechung mit Camillo. Eine Zwischenscene, orientirend wie A. I. Sc. 1, und in derselben gezierten euphuistischen Prosa gehalten.

A. IV. Sc. 3. Ein ländliches Genrebild. Der einfältige junge Schäfer wird von dem schlauen Vagabunden Autolycus überlistet und bestohlen. Selbstverständlich in schlichter, schmuckloser Prosa verfasst.

A. IV. Sc. 4. Im Gegensatze zu dem vorherigen niedern Bauerleben haben wir hier die zartere Idylle, deren Mittelpunkt das Liebespaar Florizel und Perdita bildet. Diese romantischen und

idealen Gestalten heben auch ihre Umgebung in eine höhere Sphäre, so dass selbst die Clowns, Vater und Sohn, mit Verläugnung ihrer eigentlichen roheren Natur so gut und so gewählt wie die Anderen im Blankvers reden. Erst die Ankunft des Autolycus als Tabuletkrämer bringt das volksthümliche Element und die einfache Prosa wieder herein und unterbricht für eine Weile jenen vornehmeren Ton, der mit dem Hervortreten des Polixenes in seiner Eigenschaft als König und Vater wieder im Blankvers aufgenommen wird. Zum Schlusse der langen und wechselreichen Scene tritt Autolycus und mit ihm die Prosarede wieder ein, während die beiden Liebenden unter sich und mit dem hülfbereiten Camillo ihre kommenden Schicksale im Blankvers zu besprechen fortfahren. Die beiden Clowns im Verkehr mit dem spitzbübischen Autolycus fallen natürlich wieder in die ihnen gemässe Prosa zurück.

A. V. Sc. 2. Der Dichter hat hier, entweder durch Rücksichten auf die Oekonomie des ohnehin schon sehr ausgedehnten Dramas bestimmt, oder um die Wirkung der Schlussscene nicht durch eine vorhergehende ähnlichen Inhalts abzuschwächen, die Versöhnung der beiden entzweiten Könige und die Wiedererkennung der verlorenen Königstochter nur erzählen, nicht vorführen lassen. Einem blossen Berichte genügte hier die Prosa, aber dem pathetischen und rührenden Inhalte dieses Berichtes entsprach nur eine mit aller stilistischen Feinheit ausgearbeitete euphuistische Prosa, wie Shakspere's Zeit sie in dem Munde eines gebildeten Hofmannes angemessen und natürlich erachtete. Offenbar hat der Dichter einen besondern Fleiss gerade auf diese Partie seines Dramas verwandt: so kunstreich sind hier die Antithesen und Parallelismen geordnet, die Metaphern gruppirt und der ganze Satzbau harmonisch abgerundet. Einen ergötzlichen Gegensatz zu der feierlichen und künstlerischen Prosa dieses ersten Theiles der Scene bildet dann die naturwüchsige Prosa der beiden Clowns mit ihren köstlichen Naivitäten als neugebackene Edelleute und Gönner des Autolycus, der früher ihren Gönner spielen durfte.

Tempest. A. I. Sc. 1. Die Sturmscene auf dem Schiffe, in der die Schiffsleute das grosse Wort führen, geht in derber Prosa vor sich, der sich auch die vornehmen Schiffspassagiere anbequemen, so lange sie sich im Contakt mit der Mannschaft befinden. Unter einander bedienen sie sich freilich des ihrer Stellung und Gesittung besser entsprechenden Blankverses, mit Ausnahme der humoristischen Schlussworte des alten Gonzalo, die wieder in Prosa sind.

A. I. Sc. 2. Das humoristische Wortscharmützel, mit dem die schiffbrüchigen Herren ihr Elend auf Prospero's öder Insel wegzuscherzen suchen, ist in prosaischer Form eingeschoben zwischen die Jamben, die sonst in diesem vornehmeren Kreise und auch in dem grössten Theil dieser Scene herrschen.

A. II. Sc. 2. Caliban, der sonst das romantisch-phantastische Element dieses Dramas mit vertreten hilft und in dieser Eigenschaft sich des Blankverses bedient, accommodirt sich doch der Prosa, welche die beiden Clowns, Trinculo und Stephano, reden müssen. Nur das Pathos der Huldigung, welche Caliban dem vermeintlichen höheren Wesen Stephano darbringt und zuschwört, wird mitten in dieser prosaischen Umgebung wieder durch den Blankvers bezeichnet.

A. III. Sc. 2. Einen ähnlichen Wechsel der Redeweise bietet diese Scene, welche uns dieselben drei Personen abermals vorführt. Caliban, wenn er von seinem Meister Prospero und den Wundern seiner Insel redet, erscheint gleichsam als ein Anderer und drückt diese Veränderung durch den Blankvers aus, während die Clowns bei ihrer Prosa bleiben.

A. IV. Sc. 1. Die Clowns und Caliban auf dem Wege zur Ausführung ihres Anschlags gegen Prospero. Auch hier unterscheidet der Blankvers Caliban's dämonische Natur von der Prosa seiner gemeinen Mitverschworenen.

A. V. Sc. 1. Die eben so grossartige wie tiefsinnige pathetische Schlussscene, fast ausschliesslich den Interessen der höheren Personen des Dramas geweiht, verträgt nur ganz geringe Einschiebsel von Prosareden, die den beiden Clowns in den Mund gelegt werden.

Im „*Tempest*“ ist mehr als in den anderen bisher betrachteten Dramen aus Shakspere's mittlerer und letzter Periode der Gebrauch der Prosa auf das Unvermeidliche, auf die Reden der Clowns und der gemeinen Leute beschränkt. Die höhere Conversationsprosa ist nur einmal in einem raschen Wechselgespräch, die euphuistische Prosa aber gar nicht vertreten.

King Henry VI. Second Part. A. I. Sc. 3. Während unser Dichter im *King Henry VI. First Part* entweder keinen Anlass zur Anwendung der Prosa fand oder dieselbe doch der Würde des historischen Gegenstandes nicht entsprechend erachtete, bot sich ihm hier alsbald eine günstige Gelegenheit dazu, verschiedene Repräsentanten der Londoner Bürgerklasse, die als Supplicanten bei Hof erscheinen, in ihrer natürlichen Redeweise vorzustellen. Für eine Weile gehen sowohl die Königin wie ihr Günstling Suffolk auf deren Prosa ein, bis mit der Entfernung dieser Plebejer der historische und aristokratische Blankvers wieder in seine dramatischen Rechte eingesetzt wird. — Wenn gegen das Ende derselben Scene der Waffenschmied und sein Gesell auftreten, reden diese auch in Prosa, aber die höher gestellten Anwesenden lassen sich nicht wieder zu ihr herab. Selbst die letzten Worte des Königs, obwohl meist als Prosa gedruckt, haben einen durchaus jambischen Tonfall.

A. I. Sc. 4. In Prosa redet auch die gemeine und zweideutige Sippschaft, mit welcher um ihrer Hexenkünste willen sich die Herzogin von Gloucester einlässt. Nur wenn ihre Geisterbeschwörungen beginnen, beginnt, des tieferen Eindrucks wegen, auch der Blankvers wieder.

A. II. Sc. 1. Die einfach praktische Manier, mit welcher Gloucester das angebliche Wunder von St. Alban's, an das der fromme König schon geglaubt hat, enthüllt und vereitelt, hat Shakspere sehr bezeichnend durch einige Prosareden hervorgehoben, die er dem Herzog in den Mund legt, während der scheinheilige Betrüger sich des Blankverses bedient.

A. II. Sc. 3. Der Zweikampf zwischen dem Waffenschmied und seinem Gesellen wird in echt volksthümlicher Weise in Prosa

dargestellt, als ein kleines Genrebild aus dem Londoner Handwerkerleben.

A. IV. Sc. 2, 3, 6, 7, 8, 10. Die Rebellion des Jack Cade in ihrem Verlaufe von dem ersten Auftreten des Rädelsführers bis zu dessen blutigem Ende spielt sich in diesen Scenen ab. Der Dichter hat auch sprachlich die plebejischen Aufrührer von ihren royalistischen Gegern dadurch geschieden, dass er die Ersteren in Prosa, die Letzteren im Blankvers reden lässt. Selbst innerhalb einer und derselben Scene, z. B. in der letzten dieser Reihe zwischen Iden und Cade, wird dieser Wechsel in der Rede scharf und genau beobachtet. Nur in Einer Scene verfällt Cade an einigen Stellen, wo er sich ein besonders heroisches Ansehn anmaasst, in den Blankvers seiner Gegner.

King Richard III. A. I. Sc. 4. Das Gespräch der beiden Mörder vor der That mit seinem humoristischen Anstrich und raschem Wechsel der Rede bildet die einzige Prosa-Episode in dem sonst ganz im Blankvers abgefässten Drama. In dem Dispüt, in welches sich dann die Beiden mit ihrem Opfer, dem Herzog von Clarence, einlassen, verschwindet diese humoristische Färbung vor dem tragischen Pathos der Situation, welches denn auch diese plebejischen Mordgesellen in gehobenerer Stimmung zum Gebrauch des Blankverses zwingt.

King Henry IV. First Part. A. I. Sc. 2. Den Abstand, der die historischen Elemente der beiden Dramen „*King Henry VI.*“ von den humoristischen scheidet, hat der Dichter auch durch den Wechsel von Vers und Prosa bezeichnet und überall durchgeführt. Der Prinz von Wales und in zweiter Linie, wer ausser ihm noch beiden parallel neben einander herlaufenden und oft in einander hineinspielenden Elementen angehört, müssen also, je nachdem sie in dem einen oder dem anderen Kreise erscheinen, der hier oder dort üblichen Form der Rede sich anschliessen. Die Prosa, die

nun durchgängig in den Falstaffscenen herrscht, erhält sowohl durch die Betheiligung des Prinzen wie durch Falstaffs überlegenen Witz eine Feinheit und Bildung, welche sie weit über die gemeine, sonst bei Shakspere in solchen lustigen Scenen herkömmliche Prosa erhebt, während andererseits ihre Lebendigkeit und Natürlichkeit sie vor jeder euphuistischen Färbung bewahrt, die allerdings dem ausgelassenen Treiben des Prinzen und seiner lockeren Gesellen schlecht zu Gesicht stehen würde. Ein glänzendes Beispiel solcher Prosa haben wir gleich in dieser Scene, welche uns zuerst den dicken Ritter und seinen fürstlichen Freund vorführt. — In dem Schlussmonolog, wo der Prinz im Bewusstsein seiner fürstlichen Würde sein wahres Verhältniss zu seiner schlechten Gesellschaft ausspricht und gleichsam für einen Moment die Maske des Spasses abnimmt, kündigt sich dann dieser wirkliche Ernst seiner Gesinnung im Blankvers an.

A. II. Sc. 1 u. 2. Die feinere Conversationsprosa dieser beiden Falstaffscenen wird doch einigermaassen alterirt und versetzt mit der ordinären Prosa, die den Kärrnern und Stallknechten mundgerecht ist. — Zum Schluss der dritten Scene spricht der Prinz, der sich hier wieder seiner angenommenen Rolle entkleidet und als Königssohn fühlt, im Blankvers.

A. II. Sc. 3. Hotspur's Monolog ist in Prosa, während er sonst überall im Blankvers redet. Diese Abweichung von der Regel mag entweder durch die schmucklose Derbheit motivirt erscheinen, in der Hotspur seinem Unwillen Luft macht, oder sie ist dadurch veranlasst, dass er bei seinem Auftreten einen Brief liest und commentirt, der, wie solche Documente immer bei Shakspere, in Prosa abgefasst ist. — Mit dem Auftreten seiner Gemahlin nimmt Percy dann den ihm gemässen Blankvers wieder auf.

A. II. Sc. 4. Eine der reichhaltigsten Falstaffscenen, in der Kneipe zum Eberkopf in Eastcheap, die durch das Hinzutreten untergeordneter Persönlichkeiten neben der feineren Conversationsprosa auch der niedrigkomischen Redeweise Raum gestattet und sogar den Euphuismus zulässt, der in der travestirenden Darstellung des Königs durch Falstaff und durch den Prinzen seine parodistische

Anwendung findet. Das ernst gehaltene Gespräch des Prinzen und des Sheriff, welches diese ausgelassene Lustigkeit unterbricht, ist wieder durch den Blankvers von der Prosa der Uebrigen unterschieden.

A. III. Sc. 3. Wiederum eine Scene in Eastcheap. Die Verse am Schlusse derselben, sogar in Falstaffs Munde, sind wohl der erhöhten kriegerischen Stimmung zuzuschreiben, in die der Prinz ihn versetzen möchte.

A. IV. Sc. 2. Falstaffs Monolog über sein Recrutirungsystem ist ein Muster·Shakspere'scher Prosa.

A. V. Sc. 1. Ebenso Falstaffs Monolog über das Wesen der Ehre, womit er die von den Höhergestellten im Blankvers gehaltene Scene abschliesst.

A. V. Sc. 3 u. 4. Auf dem Schlachtfelde bei Shrewsbury. Der Prinz, der hier als Held, nicht als Kneipkumpan erscheint, darf sich in seiner kurzen Unterredung mit Falstaff nicht vertraulich, wie sonst, zu dessen Prosa herablassen, sondern behält den Jambus bei. — Ebenso in der folgenden Scene, wo Falstaff den Ruhm, Percy getödtet zu haben, frech genug für sich in Anspruch nimmt.

King Henry IV. Second Part. A. I. Sc. 2. Auch der Oberrichter verschmäht es nicht, mit Falstaff in Prosa zu reden, nicht so sehr aus Herablassung oder Sympathie, sondern weil er ihn einer Behandlung im Blankvers nicht werth hält, wozu auch der zwischen Beiden einmal angeschlagene Ton wenig passen würde.

A. I. Sc. 1 u. 2. Zwei Falstaffscenen, von deren Prosa dasselbe gilt, was schon vorher bemerkt war. — Am Schlusse der ersten Scene ist ein kurzes Zwiegespräch zwischen dem Oberrichter und Gower eingeschoben, das geflissentlich im Blankvers gehalten ist, um den Abstand, der dasselbe von den Uebrigen trennt, hervorzuheben. — In der zweiten Scene tritt freilich Falstaff nicht persönlich auf, aber er bildet doch den geistigen Mittelpunkt derselben und bestimmt demnach die Redeweise, die nur Prosa sein kann.

A. II. Sc. 4. Wieder in der Kneipe zum Eberkopf in Eastcheap. Nur der Prahlhans Pistol fügt sich der sonst herrschenden Prosa nicht, sondern behält seine hochtrabenden, aus bombastischen Tragödien entlehnten fünf- und sechsfüssigen Jamben bei. Mitten in diese Kurzweil in Prosa bricht die ernste Botschaft ein von dem Wiederbeginn des Krieges im Norden, die schon des Gegensatzes wegen im Blankvers verfasst ist.

A. III. Sc. 2. Falstaff in Gloucestershire bei dem Friedensrichter Shallow. Falstaffs Monolog über den wahren Charakter seines Gastfreundes gehört wieder zu den Musterstücken Shakspere'scher Prosa.

A. IV. Sc. 3. Falstaff behält auch dem pedantisch trockenen, im Blankvers redenden Lancaster gegenüber seine Prosa bei. Seine letzte Rede hat Dyce freilich in Verse abgetheilt, welche jedoch dem Charakter Falstaffs wenig entsprechen und deshalb mit Recht in den früheren Ausgaben als Prosa gedruckt waren. Zum Schluss haben wir wieder einen längeren Falstaffschen Monolog über die Vorzüge des Secttrinkens in mustergültiger Prosa.

A. V. Sc. 1 u. 3. Falstaff abermals beim Friedensrichter Shallow. Die gemüthliche Unterhaltung in Prosa wird nur durch die pomphaften Jamben des Fähndrichs Pistol, der mit der Nachricht vom Tode des Königs kommt, unterbrochen.

A. V. Sc. 4. Falstaffs alte Freundinnen in einem Hand- und Wortgemenge mit dem Büttel. Nur die ordinärste Prosa war hier angebracht.

A. V. Sc. 5. Falstaff, der vor der Erscheinung des Königs seine gewöhnliche Prosa gebraucht hatte, erhebt sich in seiner begeisterten Begrüssung des Neugekrönten zum Blankvers, den er indess, von dem König schroff zurückgewiesen, nach dessen Abgange wieder zur Prosa herabsinken lässt.

King Henry V. A. II. Sc. 1. Mit Falstaffs Zurücktreten von der Bühne zeigen seine jetzt verwaisten Genossen um so deutlicher ihr verschiedenes Naturell in ihrer verschiedenen Redeweise, die

bei Allen eben nur Prosa sein kann, mit Ausnahme des auch hier in Jamben von wechselnder Länge schwadronirenden Pistol.

A. II. Sc. 3. Dasselbe gilt von dieser Scene, die den in charakteristischer Prosa gehaltenen Bericht der Wirthin von Falstaffs Ende enthält.

A. III. Sc. 2. Während der Dichter in den beiden vorhergehenden Dramen *King Henry IV.* den Gebrauch der Prosa, mit einer einzigen Ausnahme, auf die Falstaffschen Kreise beschränkt, hat er in dem vorliegenden Drama die Anwendung der Prosa nach verschiedenen Richtungen hin erweitert. Im englischen Lager wie im französischen wird Prosa gesprochen, und der Dichter gewinnt damit die Möglichkeit, die provinziellen wie die nationalen Eigenthümlichkeiten in ihren einzelnen Vertretern schärfer zu nüanciren, als es ihm die Beibehaltung des nivellirenden und idealisirenden Blankverses gestattet hätte. — Dieser so mannigfach schattirten Prosa gegenüber bezeichnet die rein englische Prosa im Munde Gower's den ehrenfesten Standpunkt des einfachen englischen Kriegsmannes in seinem nüchternen und tüchtigen Sinne.

A. III. Sc. 6. Das Ebengesagte gilt auch von dieser Scene. — Der französische Herold, der in seiner Rede nur einen Auftrag seines Herrn geschäftlich ausrichtet, redet in einer Prosa, die jedoch wegen ihres gewichtigen Inhalts euphuistische Anklänge enthält. — Der stolzen Antwort, welche der Heldenkönig Heinrich darauf ertheilt, geziemt dagegen, schwunghaft und selbstbewusst wie sie ist, wohl der Blankvers.

A. III. Sc. 7. Im französischen Lager bei Agincourt. Die frivolen Reden, in denen sich die französischen Herren am Vorabend einer grossen Entscheidungsschlacht in ihrem siegesgewissen Uebermuth ergehen, liessen sich sammt ihrer forcirten Witzhascherei offenbar nur in Prosa fassen, um ganz charakteristisch und ihrer Wirkung sicher zu erscheinen.

A. IV. Sc. 1. Im englischen Lager bei Agincourt. Der englische König, wenn er unerkannt und verkleidet umhergeht, um die Stimmung seiner Soldaten zu erforschen, muss sich natürlich im Verkehr mit ihnen ihrer prosaischen Redeweise anbequemen. Erst

wenn er wieder allein ist, kehrt er in seinen Betrachtungen über die Nichtigkeit des königlichen Pompes zu dem, ihm selber und seinen Gedanken gemässen, Blankvers zurück.

A. IV. Sc. 4. Ein Stück aus der Schlacht, in Prosa soweit der französische Soldat und der Page dabei betheiligt sind. Pistol aber behält seinen Jambus bei.

A. IV. Sc. 7 u. 8. Heinrich, so lange er als Sieger und König spricht, bedient sich des Blankverses; nacher, wo er in leutselig herablassender Weise mit seinen Soldaten verkehrt, redet er in Prosa, wie sie.

A. V. Sc. 1. Fluellen, Gower und Pistol, Jeder in seiner sprachlichen Eigenthümlichkeit, wie sie bereits oben charakterisirt war, werden hier noch einmal schliesslich zusammengeführt.

A. V. Sc. 2. Heinrich, der im ersten Theil dieser Scene als englischer König dem französischen gegenüber seine Würde im Blankvers wahrt, kehrt im Tête-à-Tête mit der Prinzessin Katharina als Freier seine gemüthliche und zugleich seine humoristische Seite heraus, wozu denn die freiere und leichtere Bewegung der Prosa, schon der schärferen Characteristik wegen, besser stimmt. An diesem von ihm angeschlagenen familiären und scherzhaften Conversationston in Prosa betheiligen sich denn auch die wieder auftretenden französischen Herrschaften, bis endlich das ernstere Pathos des Schlusses noch einmal den Blankvers des Anfangs dieser Scene veranlasst.

King Henry VIII. A. V. Sc. 4. Der tragische Ernst und Tiefsinn dieses politischen Dramas, der schon im Prolog so nachdrücklich betont wird, vertrug sich kaum mit dem humoristischen oder komischen Elemente, als dessen Träger bei Shakspere vorzugsweise die Prosa erscheint. Dennoch mochte der Dichter ein solches nicht ganz abweisen, um auch der Belustigung der Zuschauer, soweit es eben anging, Rechnung zu tragen. So hat er denn hier eine kurze, aber characteristische Scene eingeschoben. Zuerst redet nur der Pförtner in Prosa, während sein Diener in seiner etwas gesuchten Redeweise noch im Jambus spricht. Nachher aber

giebt auch dieser seine drastische Schilderung einzelner Momente dieses Volksgedränges in conciser und prägnanter Prosa zum Besten. Mit dem Auftreten des Oberkammerherrn nehmen die Beiden subordinationsgemäss den Blankvers wieder auf, der allerdings, wie Shakspere ihn in der letzten Periode seiner dichterischen Laufbahn bildete, in seinem freieren Bau der Prosa näher kommt, als des Dichters früherer Jambus in seiner streng geregelten Messung.

Titus Andronicus. A. IV. Sc. 3 u. 4. Einzig der Clown vertritt in seiner herkömmlichen bäuerischen Einfalt mit den üblichen Wortverdrehungen die simple Prosa in dieser Tragödie, für deren blutige und grauenhafte Vorgänge sonst nur der Blankvers sich schickt.

Romeo and Juliet. A. I. Sc. 1. Strassenscene in Verona. So lange die Händel der beiden feindlichen Häuser nur von deren Dienern ausgefochten werden, ist die Prosa der Clowns mit ihren Wortwitzen am Platze. Erst wenn die Höhergestellten, die Freunde und Verwandten der Montagues und Capulets und diese selber sich an dem ererbten Zwiste betheiligen, tritt der Blankvers ein, in welchem dann sowohl der pathetische wie der sentimentale Theil der folgenden Handlung weitergeführt wird.

A. I. Sc. 2 u. 3. Nur der Diener, welcher die Gäste zu dem Hause Capulet's einladen soll, setzt die wenige Prosa seiner Clownsrede dem Blankvers und Reimvers der geschmückten Rede der Vornehmen entgegen. — Dasselbe ist der Fall am Schlusse der folgenden Scene.

A. I. Sc. 5. Eine kurze Einleitungsscene in Prosa: die Diener, welche die Halle Capulet's für den Maskenball in Ordnung bringen. Mit dem Auftreten des Wirthes und der Gäste beginnt der Blankvers.

A. II. Sc. 4. Bisher hatten wir nur Eine Art der Prosa, die ordinäre der Diener und Clowns. Die höhere Prosa, die feine Conversationssprache der Cavaliere im vertraulichen und neckischen Verkehr unter einander, beginnt erst hier, wo als ihr eigentlicher Träger und Tonangeber der Humorist des Dramas, Mercutio, er-

scheint. In diese feinere Prosa mischt dann die Amme ihre gemeinere, da sie bei Romeo den Auftrag ihrer Gebieterin ausrichtet. Romeo's Erwiderung auf ihre Botschaft ist, seiner tiefen und leidenschaftlichen Empfindung gemäss, im Blankvers verfasst.

A. II. Sc. 5. Gespräch Julia's und der Amme. Letztere redet, so lange sie auf Julia's Ernst und Plan eingeht, in deren Blankvers; wenn sie in ihrer eigenen Weise radotirt und abschweift, aber in Prosa.

A. III. Sc. 1. Die grosse Duellscene, so verhängnissvoll für die Liebenden wie für die feindlichen Häuser. Dem leidenschaftlichen Sturme und dem gewaltigen Ernste dieser Handlung gegenüber bewahrt nur Mercutio bis zu seinem vorschnellen Ende den Standpunkt seines Humors und seiner Prosa. Alle Anderen, von den verschiedenartigsten Empfindungen heftig bewegt, reden im Blankvers, den von da an ausschliesslich die entschieden vorherrschende Tragik im Drama duldet und fordert.

A. IV. Sc. 2. Eine geringfügige Ausnahme von der eben betonten Regel bilden hier ein paar kurze Repliken des Capulet'schen Dieners, seinem Herrn gegenüber.

A. IV. Sc. 5. Auch das scherzhafte Gespräch, in welchem Peter die Musikanten hänselt — ein Ruhepunkt gleichsam zwischen dem tragischen Pathos des vierten und dem des fünften Actes — musste in der Sprache der Clowns und in Prosa geführt werden.

Hamlet. A. II. Sc. 2. Wie der melancholische Dänenprinz in der angenommenen Wahnsinnsrolle sich seines eigentlichen Wesens entäussert, so auch des ihm bis dahin gemässen Blankverses. In der That entsprach nur die Prosa der unberechenbaren Weise, in der sich Hamlet nach allen Seiten hin gehen lässt und durch den steten Wechsel seiner Meinungsäusserungen wie der Ziele seiner satirischen Hiebe und Anspielungen seine Umgebungen geflissentlich irreleitet oder verletzt. Dass diese seine Umgebungen so bereitwillig auf die ihnen hingeworfenen Köder und Fallstricke eingehen und seiner Prosa mit der ihrigen begegnen, ist aus der ganzen

Situation verständlich. Natürlich ist diese hier in vornehmere Kreise eingeführte Prosa die des feineren Conversationstons und erhebt sich, da, wo Hamlet ein gewisses tiefempfundenes Pathos hineinlegt, z. B. da wo er seine Jugendfreunde beschwört, ihm die Wahrheit zu sagen, zum Euphuismus. — Erst wenn mit dem Weggange der Schauspieler Hamlet, sich selber überlassen, zwanglos seinem gepressten Herzen in leidenschaftlichem Ergusse Luft machen kann, tritt der Blankvers wieder in sein Recht, wie denn auch die folgenden Monologe Hamlet's stets in dieser Form des gesteigerten Affects abgefasst sind.

A. III. Sc. 1. Auch der Ophelia gegenüber spielt Hamlet die angenommene Rolle weiter und setzt ihrem empfindungsvollen Blankvers schroff und herb seine bitteren Repliken in Prosa entgegen.

A. III. Sc. 2. Die grosse Culminationsscene des Schauspiels im Schauspiel bietet zu mannichfachem Wechsel der Rede Anlass. Während Hamlet den Komödianten seine dramaturgischen Regeln geschäftsmässig in Prosa auseinandersetzt, lässt er im vertrauten Gespräch mit seinem Freunde Horatio die Maske und die Prosa fallen und spricht sein wahres Wesen und Interesse im Blankvers aus. Mit dem Auftreten des Königspaares und des ganzen Hofes wird die Maske und die Prosa wieder aufgenommen und auch nachher beibehalten in dem höhnischen Gespräche mit Rosenkranz und Güldenstern, wie in der scheinbar närrischen Unterredung mit dem gehänselten Polonius, bis zum Schluss Hamlet wieder im Monolog und im Blankvers als er selbst erscheint. — Als er selbst erscheint er auch seiner Mutter gegenüber in A. III. Sc. 4, und deshalb sind die Strafreden und Busspredigten, die er an sie richtet, im Blankvers abgefasst, wozu freilich schon das Pathos des gesteigerten Affects veranlassen musste.

A. IV. Sc. 2 u. 3. Hamlet bedient sich abermals der schützenden Maske seiner angenommenen Rolle, den falschen Freunden wie dem König gegenüber, und gebraucht deshalb die Prosa in diesen Scenen.

A. IV. Sc. 5. Wie die Prosa die Reden des verstellt wahnwitzigen Prinzen von dem Blankvers des vernünftig sprechenden

unterscheidet, so äussert sich auch in Prosa der wirkliche Wahnsinn der Ophelia, die vorher sich nur der getragenen Redeweise des Blankverses bediente. Aber isolirt und unverstanden, wie Ophelia in diesem Kreise dasteht, behalten auch die Zeugen ihres Wahnsinns ihr gegenüber ihren herkömmlichen Jambus bei.

A. IV. Sc. 6. Der Matrose, der mit einer Botschaft von Hamlet kommt, spricht seinem Stande gemäss in referirender Prosa. — Hamlet's Brief an Horatio, sowie der in der folgenden Scene verlesene Brief an den König sind in Prosa abgefasst, wie alle solche Mittheilungen geschäftlicher Art bei Shakspere.

A. V. Sc. 1. Kirchhofscene. Die beiden Todtengräber, schon von Shakspere als Clowns bezeichnet, reden natürlich die Sprache der Clowns, die ordinäre Prosa. Wenn Hamlet, im Gespräche mit Horatio auftretend, sich ebenfalls der Prosa, allerdings einer feineren und gewählteren, bedient, so geschieht das schwerlich bloss aus einer Art von Accommodation an deren Redeweise, sondern wohl eher deshalb, weil der Dichter seinem Helden hier gleichsam eine Ruhepause mitten in seinen leidenschaftlichen Affecten gönnt. Von Hamlet's eigenen Angelegenheiten und Interessen, die ihn sonst unablässig in Athem halten und hetzen, ist hier keine Rede, sondern nur von der Grübelei melancholischer Betrachtungen im Allgemeinen. Sobald Hamlet aber wieder leidenschaftlich angeregt wird, wie bei der Ankunft des Leichenzuges der Ophelia, so beginnt auch der Blankvers, und derselbe erscheint hier in Hamlet's Munde um so eher angebracht, als er seine frühere Rolle des Wahnsinnigen nicht mehr in der früheren Weise fortführt.

A. V. Sc. 2. Die Verhöhnung und Persifflage, welche Hamlet dem affectirten Höfling Osrick angedeihen lässt, führt noch einmal den Gebrauch der Prosa herbei. Osrick's gezierte Phrasen werden in entsprechender Manier durch noch geziertere von Seiten Hamlet's überboten, die eben nur in Prosa ihre volle charakteristische Färbung erhalten konnten. Und wenn nun das sich daran schliessende Gespräch Hamlet's mit einem andern Herrn vom Hofe sowie mit Horatio in Prosa fortgeführt wird, so handelt es sich dabei um geschäftliche Abmachungen, denen die Prosa schon ansteht. Mit dem

Auftreten des Hofes und dem Hereinbrechen der Katastrophe tritt wieder der tragische Blankvers ein.

Othello. A. I. Sc. 1. Jago, in intimem Verkehr mit den höhergestellten Personen dieses Dramas, gebraucht dieser seiner Vertrauensstellung gemäss in der Regel den Blankvers, nur wenn er seinem derbsten Cynismus freien Lauf lässt, wie hier in den beiden Apostrophen an den Brabantio, und sich Ausdrücke erlaubt, die kaum in einen anständigen Blankvers sich fügen würden, verfällt er in die Prosa.

A. I. Sc. 3. Sitzung und Berathung des Senates in Venedig. Brabantio, nachdem er sich von seiner Tochter losgesagt und die wohlmeinenden Zureden des Dogen mit epigrammatisch zugespitzten Reimversen zurückgewiesen hat, fährt dann, um auch formell den Abbruch dieser bisher im Blankvers geführten Unterhandlungen anzudeuten, in einem Prosasatze fort: *I humbly beseech you, proceed to the affairs of state.* Der Doge willfahrt diesem Gesuche, indem er in geschäftlicher, aber allerdings euphuistischer Prosa dem Othello sein neues Amt überträgt. Erst mit Othello's Antwort gewinnt die Handlung ein neues Moment und ein neues Pathos, und der Blankvers ist wieder an seiner Stelle. — Das Zwiegespräch Jago's mit Roderigo am Schluss der Scene wird in Prosa geführt, weil Ersterer darin wieder seine derbcynische Seite herauskehren kann und weil gerade dieser handgreifliche Cynismus dem leichtgläubigen Roderigo imponiren soll. Jago lässt sich gewissermaassen in dieser planen Prosa zur beschränkten Fassungskraft seines Gimpels herab und erhebt sich zum Blankvers erst wieder in dem Monologe, in welchem er seinen teuflischen Plan vor sich selber ausmalt.

A. II. Sc. 1. Desdemona, soweit sie sich zu den etwas gezwungenen Scherzreden mit Jago versteht, mischt auch einige wenige Prosa in dieselben ein, wie Jago die grobsinnlichen Glossen, mit denen er in einem Beiseite Cassio's und Desdemona's freundliches Zwiegespräch begleitet, nur in Prosa anbringen konnte. — Weshalb er am Schluss der Scene mit Roderigo in Prosa, mit sich selber im Blankvers spricht, ist schon oben angedeutet.

A. II. Sc. 2. Die Proclamation des Herolds als ein geschäftliches Aktenstück ist natürlich in Prosa abgefasst.

A. II. Sc. 3. Die verhängnissvolle Nachtscene auf der Schlosswacht. Jago stimmt zuerst den derben und cordialen Biedermannston in Prosa an, um den Cassio zutraulich und trunken zu machen; erst nach dessen Abgange bringt der Ernst der Situation den Blankvers wieder an die Reihe. Denselben beruhigenden Biedermannston affichirt Jago nachher im Gespräche mit dem verzweifelnden Cassio, dessen Klagen in ihrer ungeschminkten Wahrheit in Prosa vielleicht um so erschütternder wirken, gleichsam als die einfachen Naturlaute eines unheilbar verwundeten Herzens in dessen erstem leidenschaftlichem Aufschrei. — Am Schlusse der Scene begegnet der missvergnügten Resignation Roderigo's in nüchterner Prosa Jago in seiner nunmehr angenommenen überlegenen Stellung mit Vertröstungen im Blankvers.

A. III. Sc. 1. Der Clown hänselt die Musikanten in Prosa, und auch Cassio in dem kurzen geschäftlichen Verkehr mit ihm bedient sich derselben, die er jedoch bei Jago's Auftreten mit dem Blankvers vertauscht.

A. III. Sc. 4. Ein kurzes geschäftliches Gespräch der Desdemona mit dem Clown in Prosa, zu Anfang dieser sonst im Blankvers verfassten Scene.

A. IV. Sc. 1. Othello in dem Momente höchster Aufregung, fast bis zum Wahnsinn gereizt durch das von Jago ihm vorgeführte Bild des mit Cassio begangenen Ehebruchs seiner Desdemona, kann nur noch einzelne Worte und ungeordnete, elliptische Sätze hervorstossen. Für diesen höchsten Grad einer Ekstase, die nur mit gänzlicher Prostration in einer Ohnmacht enden kann, reicht der geordnete Blankvers nicht mehr aus, und der Dichter lässt deshalb für diese Eine Rede Othello's ausnahmsweise die Prosa zu. — Die von Othello nur halb belauschte Unterredung Jago's mit Cassio bewegt sich im Blankvers, bis Cassio in derber Prosa seine Verachtung der buhlerischen Bianca zu erkennen giebt. Diese Prosa wird denn auch der Bianca selber in den Mund gelegt, als die ihr in ihrer Stellung zukommende Redeweise, und wird beibehalten in dem

Dialoge Othello's und Jago's, der nicht weiter räsonnirenden, gleichsam rein geschäftlichen Entschlossenheit entsprechend, mit der Othello jetzt zur Ermordung der Desdemona schreiten will.

A. IV. Sc. 2. Ein letzter Prosadialog zwischen Jago und Roderigo, dessen Form schon bei einigen vorhergehenden Scenen motivirt wurde.

A. IV. Sc. 3. Einige kurze frivole Scherzreden in Prosa entschlüpfen der Emilia im Zwiegespräch mit der sich entkleidenden Desdemona, doch führt der trübe Ernst der Stimmung sie bald wieder zu dem Blankvers zurück, in welchem der Dialog begonnen war.

Julius Caesar. A. I. Sc. 1. Sobald die beiden Handwerker den im Blankvers redenden Tribunen in der Weise der Clowns mit Wortwitzen zu antworten beginnen, bedienen sie sich der simpeln Prosa, an der sich jedoch die höherstehenden Tribunen in ihren Strafreden nicht betheiligen.

A. I. Sc. 2. *What a blunt fellow is this grown to be?* sagt Brutus von Casca; und diese *bluntness* hat der Dichter u. A. auch dadurch bezeichnet, dass er den Casca seinen humoristisch gefärbten Bericht von Cäsar's Zurückweisung der dargebotenen Krone in Prosa, in ziemlich derber, obgleich nicht gerade ordinärer Prosa, abstatten lässt, während Brutus und Cassius im Blankvers reden. Der Gegensatz zwischen dem tiefen Ernste der beiden Ersteren und der wenigstens affichirten Scurrilität des Letzteren wird dadurch stärker betont.

A. III. Sc. 2. Nach der Absicht des Dichters sollte Brutus, als schlichter Republikaner, durch die schmucklose Wahrheit seiner Rede an das Volk seine Wirkung suchen, Antonius aber, der ehrgeizige Nacheiferer Cäsar's, diesen Eindruck überbieten und neutralisiren durch den rednerischen Schmuck seiner durchaus auf den Effect berechneten, kunstvoll arrangirten Worte. Um diesen Contrast auch in der äusserlichen Form hervorzuheben, muss der sonst stets im Blankvers sprechende Brutus hier in einer allerdings ihres inneren Gewichtes wegen mit einem euphuistischen Anstrich angethanen Prosa reden, Antonius aber in vollwuchtigem Blankvers.

A. III. Sc. 3. Eine kurze, mehr zur Charakteristik als zur Förderung der Handlung eingefügte Volksscene. Die dabei auftretenden Bürger reden Prosa und ziehen auch den Dichter Cinna in diese ihnen gemässe Redeweise mit hinein.

King Lear. A. I. Sc. 1. Das kurze orientirende Einleitungsgespräch zwischen Kent, Gloster und Edmund ist, da es nur Thatsächliches berichten oder andeuten soll, in Prosa verfasst. — In Prosa reden auch am Schlusse dieser ersten Scene Goneril und Regan mit einander. Die kalte nüchterne Berechnung, die hier in den Worten der beiden älteren Töchter so nackt und schneidend hervortritt, bildet zu ihren früheren pomphaften Liebesbetheuerungen einen Gegensatz, den der Dichter auch durch den Wechsel der Rede, durch den Uebergang vom Blankvers zur Prosa, bezeichnen durfte.

A. I. Sc. 2. Die Intrigue Edmund's gegen seinen Vater und Bruder wird hier eingefädelt unter der Maske wohlwollender Biederherzigkeit, der die schlichte Prosa am besten zu Gesicht steht. Auch die beiden Düpirten gehen bereitwillig auf diese Redeweise ein. Edmund aber, da wo er sein eigenes Wesen offenbart, in seinen Monologen zu Anfang und zu Schluss dieser Scene, nimmt den ihm sonst gemässen Blankvers wieder auf.

A. I. Sc. 4. Der ritterliche Kent, als einfacher Diener von dunkler Herkunft verkleidet, muss sich des ihm früher anstehenden Blankverses entäussern und in der schlichten Prosa, die ohnehin zu seinem schlichten Gemüthe passt, reden. Auch Lear und der Ritter adoptiren diese Redeweise hier, wo vorzugsweise nur Thatsächliches besprochen wird. Dass der Narr, der hier zuerst auftritt, hier wie überall nur in der Sprache des Narren, in Prosa, seinen Ernst wie seinen Scherz an den Mann bringen darf, versteht sich von selbst. Mit dem Auftreten der Goneril schreitet die Handlung fort, und mit dem wieder beginnenden Pathos beginnt auch der Blankvers wieder.

A. I. Sc. 5. Lear, im Gespräch mit Kent und dem Narren, drängt gewaltsam seine wahren und leidenschaftlichen Empfindungen

in sein Herz zurück und bequemt sich der prosaischen Redeweise seiner beiden treuen Anhänger an.

A. II. Sc. 1. Kurzes orientirendes Gespräch zwischen Edmund und Curan, rein thatsächlich, daher in Prosa.

A. II. Sc. 2. Der ausgesuchten Grobheit, mit welcher Kent hier den ihm verhassten, vertrauten Diener der Goneril tractirt, entspricht nur die allerderbste Prosa, statt deren er erst da den Blankvers aufnimmt, als er gegen Cornwall diese seine Grobheit ironisch zu motiviren versucht.

A. III. Sc. 3. Vertrauliches Gespräch zwischen Gloster und Edmund, das, weil es nur referirt, in Prosa abgefasst ist, bis auf Edmund's Monolog im Blankvers.

A. III. Sc. 4. Edgar in der angenommenen Rolle des besessenen Bettlers kann auch nur die ungeordnete Sprache des Besessenen, die Prosa, reden.

A. III. Sc. 5. Eine orientirende Scene zwischen Cornwall und Edmund. Die Prosa ist hier, in Berücksichtigung der redenden Persönlichkeiten und des verhandelten Stoffes, einigermaassen euphuistisch gefärbt, wie sich solche Färbung bereits in einigen früheren Prosareden der Höhergestellten in diesem Drama bemerkbar machte.

A. III. Sc. 6. Die Prosa, in welcher der Narr und Edgar als Besessene reden, war schon vorher motivirt. Lear's beginnender Wahnsinn wird in dieser Scene auch durch sein Hin- und Herschwanken zwischen Blankvers und Prosa angedeutet.

A. III. Sc. 7. Die kurze orientirende Einleitung in Cornwall's Munde ist auch hier in Prosa verfasst, da sie nur Thatsächliches in geschäftsmässigem Tone enthält.

A. IV. Sc. 1. Edgar ist im Monolog und in seinen Beiseitereden er selbst und spricht daher im Blankvers. Seinem geblendeten Vater gegenüber nimmt er die Rolle des Besessenen und damit die Prosa wieder auf.

A. IV. Sc. 6. Edgar, als Bauer gekleidet, leitet seinen Vater zu der vermeintlichen Klippe bei Dover. Da er nicht mehr die Rolle des Besessenen spielt, bedient er sich in seiner jetzt wohlgeordneten und vernünftigen Rede des Blankverses wie Gloster. Auf

diesen nicht zufälligen, sondern beabsichtigten Wechsel der Rede deutet der Dichter selbst hin in Gloster's Worten: *thou speak'st in better phrase and matter than thou didst.* — Ueber Lear's auch hier sich wiederholenden unterschiedlosen Gebrauch von Vers und Prosa ist bereits zu A. III. Sc. 6 das Nöthige bemerkt. Hinzuzufügen wäre etwa nur noch das, dass in Lear's Reden der Blankvers vorherrscht, wenn er mitten in seinem Wahnsinne vernünftige Reflexionen in schwunghafter Sprache anstellt, während die eigentlichen Wahnsinnsreden in einfacheren Wendungen in Prosa lauten. Etwas Aehnliches scheint Edgar andeuten zu sollen mit den Worten: *O, matter and impertinency mix'd!* Allerdings hat der Dichter diese Scheidung nicht ganz consequent durchgeführt. — Am Schluss der Scene spielt Edgar dem ihn angreifenden Oswald gegenüber noch einmal eine fremde Rolle, die eines einfachen Bauern mit provinziell gefärbter Rede in Prosa.

A. IV. Sc. 7. Ein kurzes geschäftliches Gespräch zwischen Kent und dem Edelmann in Prosa, am Schlusse dieser Scene.

Macbeth. A. II. Sc. 3. Der Pförtner, der die Stelle eines Clown in diesem Drama vertritt, redet, wie alle Clowns, in Prosa, und Macduff und Lennox gehen auf diese familiäre Redeweise ein.

A. IV. Sc. 2. Das naive Geschwätz des Söhnchens der Lady Macduff beginnt freilich im Blankvers, fällt aber mit zunehmender Naivetät in die Prosa, zu der ohnehin die kurzen Wechselreden zwischen Mutter und Kind aufforderten.

A. V. Sc. 1. Die Nachtwandelscene beginnt mit einem Gespräch zwischen dem Arzt und der Kammerfrau, das, weil in einfach referirendem Tone gehalten, in Prosa abgefasst ist. Die Prosa im Munde der Lady Macbeth bezeichnet den abnormen Seelenzustand der Nachtwandlerin, der, abweichend von ihrem früheren Erscheinen, auch einen von der früheren Redeweise abweichenden Ausdruck finden muss. — Die Erschütterung des Arztes, in Folge des Beobachteten, sowie das Pathos der Scene, wird dann durch den am Schluss der Scene wieder eintretenden Blankvers bezeichnet.

Antony and Cleopatra. A. I. Sc. 2. Die frivole Unterhaltung am Hofe der Cleopatra, der Ausdruck des gedankenlosen Treibens daselbst, wird in Prosa geführt. Nur der Wahrsager behauptet das Gewicht seiner Prophezeiungen durch den Blankvers, in welchem er redet. — Mit dem Auftreten der leidenschaftlichen Cleopatra nimmt die Rede einen höheren Schwung, und der Blankvers wird auch von den Uebrigen gebraucht. — In dem Dialog am Schlusse der Scene zwischen Antonius und seinem Vertrauten Enobarbus redet der Letztere als Vertreter des höheren Humors im Drama in der Prosa, zu welcher seine satirischen Bemerkungen über Cleopatra und Fulvia sich ohnehin eignen. Antonius selbst stimmt kaum in diese Laune und Redeweise seines Freundes ein.

A. II. Sc. 2. Enobarbus, der nur Einmal in das ernste politische Gespräch der beiden Triumvirn ein dreistes Wort in Prosa hineingeredet hatte, für das er alsbald zur Ruhe verwiesen worden, lässt sich dafür desto ungenirter nach dem Weggange der gestrengen Herren im Gespräch mit Maecenas in Prosa gehen. Doch nimmt er hier den Blankvers wieder auf, sobald die Rede sich aus der Sphäre des blossen Anekdotengeschwätzes zu einer Schilderung der ersten Begegnung der Cleopatra und des Antonius erhebt. Der Dichter fühlte wohl, dass der Majestät dieses Prachtstückes nur der Blankvers gerecht werden konnte, und liess deshalb hier die humoristische Seite im Charakter des Enobarbus fallen.

A. II. Sc. 6. Das Gespräch des derben Seemanns Menas mit dem humoristischen Enobarbus am Schlusse dieser Scene ist schon wegen des Contrastes zu dem Vorhergehenden in Prosa abgefasst.

A. II. Sc. 7. Die Scene am Bord der Galeere des Pompejus mischt, da die verschiedenartigsten Charaktere hier bunt durch einander gewirrt sind, auch mancherlei Prosa in den vorherrschenden Blankvers. So das Gespräch der Diener zu Anfang; so die naiven naturhistorischen Bemerkungen des trunkenen Lepidus über das Wesen des Krokodils, auf die Antonius dann bereitwillig in derselben Redeweise eingeht.

A. III. Sc. 5. Die ersten Reden des Enobarbus und Eros, die zur Orientirung der Zuschauer über den Gang der Ereignisse nur

historisch referiren, sind in Prosa abgefasst und erheben sich erst zum Blankvers, wenn der Erstere in seinem humoristisch gefärbten Pathos die Welt anredet, die den beiden jetzt noch übrig gebliebenen Triumvirn all ihr Futter hinwerfen solle.

A. V. Sc. 2. Der „bäuerische Gesell", wie er angekündigt wird, welcher der Cleopatra die giftige Schlange in einem Korb voll Feigen überbringt, ist der Clown des Dramas und redet deshalb die Sprache der Clowns, die einfache, mit Wortverdrehungen verzierte Prosa.

Coriolanus. A. I. Sc. 1. Die Plebejer, unter sich und in ihrer wirren unruhigen Masse wild aufgeregt, können ihrem Aufstandsgelüste nur in einer Prosa, die aber im Munde des ersten Bürgers, als des eigentlichen Wortführers, etwas euphuistisch gefärbt ist, auf passende Weise Luft machen. Menenius, der als der höhere Humorist des Dramas an anderen Stellen ebenfalls in Prosa redet, muss doch hier als der Vornehmere dem grossen Haufen gegenüber seine belehrende Autorität wahren und im Blankvers reden, auf den auch der wortführende Bürger im Dispüt mit ihm sich einlässt.

A. I. Sc. 3. Eine häusliche Scene im Hause des Marcius. Die intime Unterhaltung der Mutter und der Gattin des Helden, zu denen dann später die Freundin Valeria kommt, wird in vertraulicher, häusliche Angelegenheiten besprechender, prosaischer Conversation geführt. Nur wenn Volumnia in der Extase ihres mütterlichen Stolzes sich das Bild ihres Sohnes mitten im Schlachtgewühl ausmalt, erhebt sie sich zum Blankvers.

A. II. Sc. 1. Menenius lässt sich den beiden Tribunen gegenüber ungenirt in seiner humoristischen Redeweise, die weder ihn selbst noch die Tribunen verschont, mit vollem Behagen in Prosa gehen. Auch im Gespräch mit den römischen Matronen giebt er in der frischen und herzlichen Manier, zu der die Prosa sich so vorzugsweise eignet, seine Freude über die nahe Rückkehr des Marcius zu erkennen.

A. II. Sc. 2. Die Scene auf dem Capitol beginnt mit einem Dialog zweier Amtsdiener, welche die Sitzkissen hinzulegen haben.

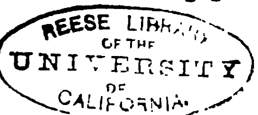
Ihr Urtheil über Coriolan und seine Stellung zum Volke ist, im Verhältnisse zu den leidenschaftlichen Parteistandpunkten der Patricier wie der Plebejer, der Ausdruck nüchterner, unparteiischer Besonnenheit und deshalb in schlichte Prosa gefasst.

A. II. Sc. 3. Auf dem Forum. Die verschiedenen Plebejer, um deren Stimmen sich Coriolanus für sein Consulat zu bewerben hat, reden plebejische Prosa. Coriolanus, der bei seinem Auftreten im Gespräch mit Menenius noch im Blankvers gesprochen hatte, encanaillirt sich gleichsam mit Gewalt, indem er bei den Bürgern in ihrer Sprache als Candidat um ihre Stimmen auftritt. Lange freilich vermag er diese ihm aufgedrungene Rolle nicht zu spielen. Nachdem er die ersten Stimmen glücklich erlangt hat, fällt er bei der Werbung um die späteren wieder in den ihm gemässen Blankvers zurück. — Im Blankvers besprechen auch die Tribunen mit drei Bürgern den schlau entworfenen Plan, die Wahl des Coriolanus schliesslich zu vereiteln. Die politischen Interessen, die hier in's Spiel kommen, rechtfertigen den Gebrauch des den höherstehenden Tribunen ohnehin geläufigen Verses auch bei den drei Bürgern.

A. IV. Sc. 3. Eine orientirende und referirende Zwischenscene, die Begegnung eines Römers und eines Volskers; daher in geschäftsmässiger Prosa geschrieben.

A. IV. Sc. 5. In der Halle des Aufidius. Die Diener reden, ihrer Stellung gemäss, Prosa, sowohl zu Anfang der Scene, wo sie mit dem unerkannt eintretenden Coriolanus frech anbinden, als zum Schlusse der Scene, wo sie sich von dem glänzenden Empfange des römischen Helden in dem Kreise der Volskischen Senatoren erzählen. Der humoristische Zug, der durch diese Reden hindurchweht, veranlasst stellenweise eine Erhebung der blossen Clowns-Prosa zu einer etwas höheren prosaischen Redeweise.

A. V. Sc. 2 Menenius am Eingange des Volskischen Lagers. Die beiden Schildwachen weisen ihn zunächst im Blankvers zurück; erst als sie seiner Zudringlichkeit gegenüber die Geduld verlieren, werden sie grob und reden Prosa, die jedoch in dem Munde der einen Schildwache eines gewissen Schwunges und Schmuckes der Rede nicht entbehrt. — Dem auftretenden Coriolanus gegenüber



schlägt Menenius einen rührend herzlichen Ton an, der indess durch einen leise anklingenden Humor an sein ursprüngliches Naturell erinnert und deshalb mit Recht die Form beredter Prosa annimmt. Coriolan begegnet dieser Supplik des ehemaligen Freundes fremd und kalt im Blankvers.

A. V. Sc. 4. Das Gespräch Menenius, der auch in dieser Bedrängniss seinen eigentlichen Charakter nicht verläugnet, mit den Tribunen, ist in der geeigneten Prosa gehalten, die hier besonders einschneidend ist. Erst mit dem Auftreten der Boten, welche entscheidende Nachrichten bringen, beginnt der Blankvers wieder und dauert bis zum Schlusse des Dramas.

Troilus and Cressida. A. I. Sc. 1. Dem verliebten Ungestüm des jungen Troilus, der im Blankvers seinen angemessenen Ausdruck findet, tritt die berechnete Kaltblütigkeit des alten Kupplers Pandarus in Prosa entgegen — ein Wechsel der Rede, den der Dichter genau während des ganzen Dialogs beobachtet hat.

A. I. Sc. 2. Die Unterhaltung der Cressida mit ihrem Diener Alexander geht zuerst und wo das Gespräch sich um den ritterlichen Hector dreht, im Blankvers vor sich, sinkt aber, in Bezugnahme auf den plumpen Ajax, von dem Alexander eine satirische Schilderung giebt, alsbald zur Prosa herab. — In dieser, ihrer beiderseitigen frivolen Natur angemessenen Redeweise unterhalten sich auch Oheim Pandarus und Nichte Cressida. Mit dem Weggange des Ersteren motivirt die Letztere ihre scheinbare Sprödigkeit gegen den Troilus in einem Monologe von Reimversen, wie Shakspere gern solche Reflexionen in der Form gereimter Sentenzen anbringt.

A. II. Sc. 1. Im griechischen Lager. Der grundgescheite und grundgemeine Thersites stösst seine Schmähungen gegen Jedermann und seine cynische, misanthropische Weltanschauung in der derbsten Prosa aus, und im Verkehr mit diesem unsauberen Gesellen enthalten sich auch die Höherstehenden, wie Ajax, Achilles und Patroclus, des ihnen sonst gemässen Blankverses und gehen bis zum Weggang des Thersites auf seine Redeweise ein.

A. II. Sc. 3. Das Gesagte gilt auch von dem Anfange dieser Scene, nur dass nach dem Weggange des Thersites der Tölpel Ajax seiner üblen Laune auch gern in Prosa Luft macht und in derselben Prosa von den anderen griechischen Heerführern beschwichtigt wird. Hier mag die unverhohlene Ironie zur Wahl dieser Form mit veranlasst haben.

A. III. Sc. 1. In Priamus' Königsburg. Ein frivoles, galantes Gespräch zwischen Paris, Helena und dem alten Kuppler Pandarus, den die anderen Beiden offenbar zum Besten haben. Für solche Scene ohne Tiefe und Pathos erscheint die leichte Conversationssprache der Prosa besonders angezeigt.

A. III. Sc. 2. Das Rendezvous des Troilus und der Cressida, durch Pandarus vermittelt. Troilus, der feurige Liebhaber, gebraucht zuerst den Blankvers, geht aber dann auf die prosaische Redeweise des Oheims und der Nichte ein. Wenn jedoch in dem Liebesgespräch der Affect sich steigert und die pathetischen gegenseitigen Betheuerungen ewiger Treue ausgetauscht werden, so ist der Blankvers auch bei der frivolen Cressida am Platz; nur Pandarus bleibt seinem Charakter und seiner Prosa getreu.

A. III. Sc. 3. Am Schlusse dieser Scene bringt Thersites wieder die cynischeste Prosa in das von Achill und Patroclus bisher im anständigen Blankvers geführte Gespräch.

A. IV. Sc. 2. Vor dem Hause des Pandarus. Cressida im Abschiedsgespräche mit Troilus und später im wahren Schmerze der bevorstehenden Trennung von ihrem Geliebten, erhebt sich zum Blankvers, auch dem bei seiner Prosa beharrenden Pandarus gegenüber.

A. V. Sc. 1. Im griechischen Lager vor dem Zelte des Achilles. Die Prosa des Thersites zeigt sich in ihrer prägnanten Schärfe von ihrer glänzendsten Seite, da, wo er den Hahnrei Menelaus charakterisirt und am Schlusse der Scene den Diomedes in ähnlicher Weise heruntermacht. — Dasselbe Lob gilt von dem prosaischen Schlusswort des Thersites in der sonst im Blankvers abgefassten folgenden Scene.

A. V. Sc. 3. Pandarus bringt einen Brief von der Cressida, den Troilus unwillig zerreisst. Pandarus spricht in Prosa, Troilus,

der Nichts mehr von ihm wissen will, im Blankvers, zur Bezeichnung des Abstandes, der sie trennt.

A. V. Sc. 4 u. 7. Thersites im Schlachtgewühl, nicht um mit dem Schwert, sondern in gewohnter Weise mit der Zunge zu kämpfen; daher charakteristische Prosa.

A. V. Sc. 10. Zum Schluss tritt noch einmal Pandarus auf. Seine ersten melancholischen Betrachtungen über den Undank der Welt gegen Leute seines Schlages und Gewerbes stellt er in Prosa, in der Sprache trüber Resignation, an. Nachher gewinnt die gute Laune bei ihm wieder die Oberhand, und so spricht er den eigentlichen Epilog in der herkömmlichen Form des gereimten Verses.

Cymbeline. A. I. Sc. 2. Cloten, der höhere prinzliche Clown des Dramas, redet demgemäss die Sprache der Clowns, und die beiden Herren vom Hofe, sowohl der Erste, der ihm schmeichelt, wie der Zweite, der sich im Stillen über ihn lustig macht, reden, wie er, nur Prosa.

A. I. Sc. 4. Die Cavaliere verschiedener Nationen, die hier in Philario's Hause in Rom mit Posthumus zusammentreffen, unterhalten sich in jener gezierten vornehmen Cavaliersprache, welche Shakspere durch den euphuistischen Anstrich der Prosa kennzeichnet. Dass dieser Euphuismus sich sogar mit einer gewissen Steigerung des Affects verträgt und in den gesellschaftlichen Schranken solcher Cavaliere selbst zum concentrirten Ausdruck der Leidenschaft werden kann, zeigt sich im Verlaufe dieser Scene.

A. II. Sc. 1. Cloten mit seinen beiden Leibjunkern. An die Unterhaltung dieses Trifoliums in Prosa schliesst sich in einem Monolog im Blankvers die Expectoration des vernünftigeren zweiten Hofherrn, der hier seine wahren Gesinnungen offenbart.

A. II. Sc. 3. Cloten im Gespräch mit seinen Parasiten spricht, wie gewöhnlich, in Prosa. Nachher im Gespräch mit der von ihm verehrten Imogen erhebt er sich zu deren Blankvers, den er im Affect des Ingrimms über die erlittene Vernachlässigung auch nachher im Gespräch mit Pisanio beibehält.

A. III. Sc. 1. Audienz des Tributfordernden römischen Abgesandten bei Cymbeline. Cloten, der beständig vorlaut darein redet, hält sich zuerst noch auf dem Niveau des von den Uebrigen gebrauchten Blankverses, fällt aber nachher wieder seiner derberen Natur und Redeweise, der Prosa, anheim.

A. III. Sc. 5. Cloten, der den Diener Pisanio nach seiner Gebieterin Imogen ausforscht, hält sich zuerst, da er mit der Emphase eines verschmähten Liebhabers spricht, im Blankvers; nachher, wenn er auf den scurillen Einfall geräth, sich in die zurückgelassenen Kleider des Posthumus zu stecken, kommt der ganze Clown wieder in dem Prinzen zum Vorschein, und der Dialog wird in Prosa fortgesetzt, in einer Prosa jedoch, die stellenweise durch den Schwung leidenschaftlichster Rachsucht, welche Cloten äussert, eine gewähltere Fassung und Färbung enthält. So namentlich in dem Monologe, in welchem Cloten sich ausmalt, wie er in den Kleidern des Posthumus und auf dessen Leichnam der spröden Imogen Gewalt anthun will.

A. IV. Sc. 1. Dieselbe Eigenthümlichkeit charakterisirt auch den von Cloten vor der Höhle des Belarius gesprochenen prosaischen Monolog.

A. V. Sc. 4. Der Dichter hat die Figur des Gefangenwärters mit einem gewissen Teufelshumor ausgestattet, und dessen prosaische Redeweise in dem Dialog mit seinem Gefangenen Posthumus erhebt sich bei aller Derbheit und Scurrilität durch allerlei tiefsinnige Aperçus doch über die Sphäre der gewöhnlichen Clownsprache. Posthumus geht denn auch bereitwillig auf den ihm sonst fremden Gebrauch der Prosa einmal ein.

VI.

LODGE'S ROSALYNDE UND SHAKSPERE'S AS YOU LIKE IT.

Bei einer eingehenden Prüfung des Verhältnisses Shakspere's zu seinen Quellen hat die Verschiedenheit der Methode nicht unbemerkt bleiben können, welche der Dichter in der Verwendung novellistischer Stoffe zu seinen dramatischen Zwecken beobachtet. Während er in den meisten Fällen, wo eine Erzählung ausländischer Herkunft, wenngleich in englischer Uebersetzung oder Bearbeitung, ihm vorlag, sich begnügt, den tragischen oder komischen Kern nebst den allgemeinen Umrissen daher zu entlehnen, im Uebrigen aber die Entwickelung der Handlung im Scenarium und in der Charakteristik durchaus selbständig aus eigenen Mitteln und nach eigenem Gutdünken schafft, so verfährt er, scheinbar wenigstens, ganz anders, wo es sich für ihn um eine novellistische Arbeit von englischem Ursprung, um das populäre Product eines namhaften Landsmanns und Zeitgenossen handelt. Zwar hat er auch hier die Charaktere durchaus neu zu schaffen: an die Stelle der nur nothdürftig nüancirten, mehr conventionellen als individuellen Träger der novellistischen Handlung lässt er, wie das Drama, und vor Allem das Shakspere'sche Drama das bedingt, scharf umrissene, wirklich lebende Personen treten, die schon an und für sich selber den Stempel eigenartiger Existenz aufzuweisen haben. Aber in der Führung der Handlung, in der Anspinnung, Verflechtung und Lösung der verschiedenen, parallel oder in einander laufenden Fäden folgt unser Dichter seinen novellistischen englischen Vorbildern, scheinbar wenigstens, treuer und genauer, als er die Details und

die Incidenzpunkte der Novellen z. B. italienischen Ursprungs in seine darauf begründeten Dramen hinüberzunehmen pflegt. Als Beispiel des einen Verfahrens mögen Lodge's und Greene's Novellen, als Beispiele des andern die in Paynter's und Barnaby Riche's Novellensammlungen benutzten Erzählungen dienen. — Als Motiv dieser verschiedenen Behandlungsweise darf wenigstens vermuthet werden, dass Shakspere an dem Gehalte jener ausländischen Waare nur ein vorwiegend stoffliches Interesse selber nahm und bei seinem Publicum voraussetzte, während ihm Lodge's und Greene's eigne Arbeiten auch in formeller Beziehung als Kunstproducte erschienen, die, sowohl in schuldiger Rücksicht auf die berühmten und bekannten Verfasser und wie auf das längst damit vertraut gewordene Publicum, eine sorgfältigere Beachtung auch ihrer Einzelnheiten bei ihrer Verwandlung in Dramen erforderten oder wünschenswerth machten. Dass aber auch in diesem Falle der Respect unseres Dichters vor seinen novellistischen Vorgängern nie so weit ging, ihnen jemals seine Originalität und Superiorität als Dramatiker aufzuopfern, dass seine eigene universelle Kunst sich auch bei der reichlichsten und erschöpfendsten Ausbeutung ihrer Werke nicht im Mindesten durch ihre conventionelle Kunst hat beeinflussen lassen — diese interessante Thatsache wenigstens an Einem Beispiel nachzuweisen, ist der Zweck der folgenden Blätter.

Für solch ein Beispiel konnte die Wahl schwanken zwischen Greene's *Pandosto* und Shakspere's *Winter's Tale* einerseits und zwischen Lodge's *Rosalynde* und Shakspere's *As You Like It* anderseits. Den Ausschlag gab da, dass Shakspere in letzterem Falle noch genauer als im erstern sich an sein Urbild gehalten und gebunden hat, dass also gerade hier es der Mühe lohnte, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber, seine vollständig bewahrte Selbständigkeit nachzuweisen. Und zwar war dieser Nachweis zu liefern in einer andern Weise, als das bisher meistens geschah, indem man sich begnügte, entweder die ganze Novelle dem ganzen Drama gegenüberzustellen oder Auszüge aus der Novelle neben den entsprechenden Scenen des Dramas drucken zu lassen. Auf solche Auszüge musste

hier von vornherein verzichtet und lieber die Bekanntschaft mit denselben oder noch besser mit der ganzen Novelle bei den Lesern vorausgesetzt werden. Als Beleg zu der vergleichenden Analyse in ihrem, jedes Detail berücksichtigenden und prüfenden, Fortgange hätte sonst das ganze Buch Lodge's citirt werden müssen, was natürlich sich mit dem Umfange dieser Abhandlung nicht vertragen hätte.

Wir beginnen mit dem Titel. Dass Shakspere seinem Drama nicht denselben Namen gegeben, den Lodge seiner Novelle gab, hat vielleicht seinen zureichenden Grund darin, dass unser Dichter nicht beabsichtigte, das ganze Interesse des Publicums von vornherein einzig und allein auf die Figur seiner Rosalinde und ihrer Schicksale zu concentriren, sondern gleichmässig auf alle andern im Drama auftretenden Personen hinzulenken und zu vertheilen. Deshalb zog er einen Titel vor, dessen vieldeutige Fassung seine natürlichste Erklärung in der Schlussscene des Dramas findet, wo Jedem ein Loos zu Theil wird, ‚wie es ihm gefällt'. — Weshalb im Uebrigen Shakspere die Namen, die er bei Lodge fand, theils beibehalten, theils modificirt hat, darüber sind wenigstens Vermuthungen statthaft. Rosalinde sowohl in ihrer eigenen Gestalt wie in der des jungen Ganymed war durch Lodge eine zu bekannte Persönlichkeit geworden, als dass unserm Dichter die willkürliche Neuerung einer andern Benennung hätte rathsam erscheinen können. Ebenso sind wohl aus demselben Grunde die Namen Aliena, Phöbe und Adam beibehalten. Dagegen musste für das hörende Publicum, als zu Verwechselungen führend, der Gleichklang der Namen vermieden werden, den Lodge für sein lesendes Publicum offenbar geflissentlich gesucht hat. Man vergleiche bei Lodge z. B. Torismund und Gerismund, Saladin und Fernandin, Rosalind und Rosader[1]) einerseits, Rosalinda und Alinda anderseits. Der Name Coridon

[1]) Das Lodge Rósalind und Rósader mit betonter erster Sylbe aussprach, erhellt aus einem in der Novelle mitgetheilten Liede. Wenn Shakspere den Letztern Orlando, dessen Vater Rowland und dessen Bruder Oliver nannte, so dachte er natürlich an das Heldenpaar des Carolingischen Sagenkreises: Roland (ital. Orlando) und Olivier.

schien unserm Dichter für einen betagten Schäfer wohl weniger geeignet, und der Name Montanus zu anspruchsvoll; deshalb machte er Corin, und, mit gleicher Bedeutung des Namens, Silvius daraus. Auf den Namen Denis, den er einem Diener Oliver's beilegt, gerieth er aber, als er in der Novelle gelesen, wie Gerismund sich mit dem Feldgeschrei St. Denis! in das Schlachtgewühl stürzt.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen gehen wir nunmehr zu der vergleichenden Analyse über.

Lodge führt uns am Eingange seiner Novelle den Heldengreis Sir John of Bourdeaux vor, wie er auf seinem Sterbebette von seinen Genossen, den Malteser-Rittern, umgeben, seine letzten Worte an die drei Söhne richtet. Zunächst specificirt er seine testamentarischen Verfügungen. Saladin, der Aelteste, erhält vierzehn Pflug Land, alle Herrenhäuser und das reichste Silbergeschirr; Fernandin, der zweite Sohn, erhält zwölf Pflug Land; Rosader, der jüngste Sohn, soll des Vaters Ross, Rüstung und Lanze nebst sechzehn Pflug Land erben, und ihm wird zugleich prophezeit, dass er seine Brüder an Ritterlichkeit übertreffen werde. — Begreiflich musste diese ungerechte Bevorzugung des jüngsten Sohnes den Neid und die Erbitterung des ältesten und zugleich dessen Wunsch erregen, sich so lästiger Erbschaftsbedingungen in der einen oder der andern Weise zu entledigen. Saladin erhielt dadurch für sein ferneres Verhalten gegen die Brüder eine Art von Rechtfertigung, welche das Interesse zwischen ihm und Rosader neutralisirt und die Stellung der Beiden zu einander seltsam verschoben hätte. — Shakspere sah sich daher veranlasst, die testamentarischen Verfügungen seines Sir Rowland de Boys anders zu formuliren: Oliver erbt den ganzen väterlichen Besitz, nur mit der Bedingung, die beiden jüngern Brüder gut zu erziehen, welcher Bedingung er denn auch in Bezug auf den zweiten, Jaques, willig entspricht, während er den dritten, Orlando, in seinem Hause behält und verkommen lässt, ihm auch die vom Vater ihm vermachten tausend Goldkronen vorenthält.

In dieser Situation stellen uns nun Lodge wie Shakspere das ungleiche Brüderpaar vor Augen, und zwar der Novellist zunächst den Saladin in einem längern Monologe, in welchem er noch schwan-

kend erscheint zwischen einer treuen Befolgung der Vorschriften seines Vaters und den Eingebungen seiner eignen Habsucht. Aus dem sich daran schliessenden Zwiegespräch Saladin's und Rosader's ersehen wir, dass die Habsucht gesiegt, dass Saladin sich des brüderlichen Erbtheils bereits bemächtigt und den Bruder selbst zu der Stellung eines gemeinen Hausdieners degradirt hat. Das Unwürdige einer solchen Stellung, die er also eine Weile doch ruhig ertragen haben muss, wird dem Rosader plötzlich auf eine wunderbare Art klar. Indem er die Hand emporhebt, entdeckt er, dass sein Gesicht einen Bart bekommen hat, und bei diesem Barte schwört er denn, solche Sklaverei, in der er sogar des Bruders Tisch zu decken hatte, nicht länger zu dulden. In dem heftigen Zwiegespräch, das er deshalb mit Saladin hat, ergreift er eine Stange im Garten, schlägt damit auf die Diener Saladin's los, die ihn binden sollten, und jagt sie selbst sammt dem Bruder in die Flucht. Saladin, der sich vor den brüderlichen Demonstrationen auf einen Heuboden rettet, macht, eingeschüchtert, von diesem sichern Platze aus, seinen Frieden mit Rosader, verspricht ihm die Erstattung aller seiner Ländereien, und geht Arm in Arm mit ihm zur Freude aller Hausgenossen in das Haus zurück.

Ganz anders bei Shakspere, der weder solche Naivitäten, wie die plötzliche Entdeckung des Bartes, noch solche rasche und unmotivirte Uebergänge für die feinere Anlage seines Dramas und seiner Charaktere gebrauchen konnte. Wenn bei Saladin schnöde Habsucht als das einzige treibende Motiv erscheint, so wird Oliver vielmehr durch die zwischen dem Edlen und Unedlen tief begründete Antipathie angetrieben, den Bruder, dessen geistige Vorzüge er zugleich erkennt und beneidet, in bäuerischer Vernachlässigung verkommen zu lassen, nicht aber eigentliche Knechtsdienste, die ihn herabwürdigen würden, von ihm zu verlangen. Diese geistige Verkümmerung ist es, welche Orlando so bitter empfindet und so bitter dem Bruder vorwirft in einem Gespräche, das, so leidenschaftlich es auch geführt wird, doch nicht zu solchem drastischen Extreme führt, wie die Abprügelung des Hausgesindes durch Rosader's Stecken, geschweige denn zu solcher scheinbaren Versöhnung, wie

Lodge sie ohne tiefere Motivirung zwischen den feindlichen Brüdern eintreten lässt. — Die Intervention des alten Adam bei diesen Händeln, den Shakspere gleich zu Anfang des Dramas als Orlando's Vertrauten auftreten lässt, während er in der Novelle erst später erscheint, giebt dem Dramatiker Gelegenheit, die Charaktere gleich von vornherein vielseitiger, feiner und tiefer zeichnen zu können, als es ihm bei den blossen Monologen und Dialogen des Novellisten möglich gewesen wäre.

Ein neues Moment tritt in die Handlung mit dem Ringer Charles, der bei Lodge erst erscheint, nachdem eine Zeitlang die Brüder wieder in scheinbarer Einigkeit weitergelebt, was weder zu dem Charakter des Einen noch des Andern recht passen will. Bei Shakspere, der den Faden seines Dramas straffer hält und weiterspinnt, steht der Ringkampf unmittelbar bevor, und Charles kommt zu dem ihm schon bekannten Oliver in der freundschaftlichen Absicht, durch ihn den Bruder von dem gefährlichen Wagestück abzubringen, sich mit einem so überlegenen Gegner im Kampfe zu messen. Erst auf diesem Wege erfährt Oliver von dem Plane des Bruders und geräth so auf den Gedanken, den ihm längst unbequemen und verhassten Orlando, den er bei dem Ringer gehörig anschwärzt und verleumdet, durch diesen zu beseitigen. — Bei Lodge geht der Plan, dass Rosader es im Ringkampfe mit dem starken Normannen aufnehmen möge, nicht von Rosader in jugendlichem Thatendrang und im Streben, sich irgendwie ritterlich hervorzuthun, aus, sondern Saladin ist der Anstifter, der erst den Normannen mit Geld besticht und dann heimtückisch dem Rosader die Idee eingiebt, den ungleichen Kampf zu bestehen. Wir sehen, wie auch hier Rosader, der so einfältig in die vom Bruder ihm gestellte Falle geht, eine viel unwürdigere Rolle spielt, als Orlando. — Dass Shakspere zugleich den Dialog zwischen Oliver und Charles zu vorläufig orientirenden Aufklärungen über die Personen und Verhältnisse des Hofes, in die wir bald eingeführt werden, benutzt, ist ganz in der Weise unseres Dichters, der ungern Jemanden auftreten lässt, ohne das Publicum vorher auf ihn vorbereitet zu haben. Bei Lodge wird ganz gelegentlich, im auffallenden Widerspruch mit der sonstigen ermüdenden

Breite und Weitschweifigkeit der Erzählung, berichtet, dass Torismund, der König von Frankreich, den rechtmässigen König Gerismund in's Exil verstossen habe. Dass die beiden Könige Brüder waren, erwähnt Lodge nicht und lässt es somit unerklärt, wie die beiden Königstöchter, Alinda und Rosalinde, schon durch das Band der Verwandtschaft verknüpft, zusammen an demselben Hof erzogen werden konnten. — Shakspere, indem er die beiden Herzöge zu Brüdern machte, lässt die innige Freundschaft, welche die beiden Mädchen mit einander verbindet, mit feiner Motivirung auf dem Grunde dieser nahen Verwandtschaft erwachsen. Zugleich befolgt er damit die ihm auch in andern Dramen geläufige Methode, parallele Familienbeziehungen aufzustellen: den ungleichen ritterlichen Brüdern Oliver und Orlando entsprechen die ungleichen herzoglichen Brüder: der Usurpator und der Verbannte. — Wenn der Dramatiker hier einen Zug hinzufügt, der dem Novellisten fehlt, so hat er dafür ein anderes Motiv aus Lodge nicht mit herübergenommen. In der Novelle veranstaltet Torismund solche Turniere und Ringkämpfe, wie sie den Rosader bald nach Paris führen, lediglich deshalb, um die Franzosen durch allerlei Lustbarkeiten zu zerstreuen und mit seiner Usurpation auszusöhnen — ein Motiv, das zu dem mährchenhaft gehaltenen, aller das prosaische Leben betreffenden Beziehungen geflissentlich entkleideten Drama weniger passen wollte. Dass unser Dichter aber das Turnier selbst ganz unterdrückte, zu welchem bei Lodge der Ringkampf gleichsam nur das Nachspiel lieferte, dazu bestimmte den Dramatiker sowohl die Rücksicht auf seine einfachen Bühnenverhältnisse, welche die Entfaltung eines Turnierpomps mit Ross und Reitern nicht gestatteten, wie auch die innere Oekonomie des Dramas, die alles Ueberflüssige vermied. Ueberflüssig aber war für den Dichter ein ritterliches Schaugepränge in welchem weder Orlando noch sein Gegner Charles mitzuwirken hatten.

Dieselbe Rücksicht mochte unsern Dichter veranlassen, den ersten Theil des Ringkampfes, den Zusammenstoss der Söhne des alten Freisassen vom Lande mit dem Ringer Charles, von dem Höfling Le Beau den beiden Prinzessinnen nur erzählen zu lassen,

während Lodge diese Scene uns in ausführlicher und lebendiger Darstellung vorführt. Auch in den Details dieses Vorgangs weichen Novellist und Dramatiker mehrfach bedeutsam genug von einander ab. Bei Lodge finden die beiden Söhne des Freisassen in jämmerlicher Weise unter der Wucht und Kraft ihres Gegners alsbald ihren Tod, und, während das zuschauende Volk mit lautem Murren sein Missfallen bezeugt, bleibt der Vater äusserlich ungerührt und nimmt die Leichen seiner Söhne vom Kampfplatz fort, ohne irgendwie seine Miene zu verändern. Dieser Stoicismus des Greises bewegt dann den Rosader, als ob er nicht längst schon vorher diese Absicht gehabt hätte, zum Troste des beraubten Vaters den Ringkampf mit dem Normannen aufzunehmen, um entweder als Dritter zu fallen oder den Tod der Beiden, die ihn doch gar nichts angingen, zu rächen. — Bei Shakspere ist die Episode der Freisassensöhne, obwohl nur erzählt, — wahrscheinlich wollte er seinem Publicum den wenig erfreulichen Anblick dieser grausamen Gliederzerschmetterung ersparen — doch viel natürlicher empfunden und viel besser zur pragmatischen Entwickelung der Handlung verwandt. Sein Freisasse erhebt, wie der Höfling Le Beau berichtet, über seine drei, mit einigen gebrochenen Rippen am Boden liegenden, aber nicht todt gebliebenen Söhne ein so herzzerreissendes Klagegeschrei, dass alle Zuschauer weinend seine Partei ergreifen. Da erscheint es denn als ein Zug feiner Menschlichkeit, wenn die beiden Prinzessinnen, auf's Innigste von diesem kläglichen Bericht gerührt, einen Versuch machen, den jungen Orlando, für den sie natürlich ein gleiches Schicksal fürchten müssen, von dem beabsichtigten Ringkampf mit dem gewaltigen Ringer abzubringen. — Von diesen feinen psychologischen Zügen findet sich aber Nichts bei Lodge. Statt des Orlando, der in zugleich so bescheidener, wie wehmüthig resignirter Weise sich bei den Prinzessinnen entschuldigt, dass er ihnen ihr huldvolles Gesuch verweigern müsse, sehen wir den Rosader, der sich ebenso urplötzlich in die Rosalinde vergafft, wie er in die Schranken springt, dann aber, in den Anblick seiner Schönen versenkt, so verzückt dasteht, dass sein Gegner, der Normanne, ihn erst durch einen kräftigen Schlag auf die Schulter aus seiner Träumerei wecken muss

Wie bei Lodge Alles gröber und sinnlicher gefasst wird, als bei Shakspere, so erlegt Rosader den Normannen in tödtlicher Weise, während der Ringer Charles nur besinnungslos, aber nicht todt, vom Kampfplatz weggetragen wird. Ebenso treibt die Rosalinde des Novellisten zunächst nur ihr coquettes Spiel mit dem glücklichen Sieger Rosader, selbst auf Kosten des jungfräulichen Anstandes. Durch einen Pagen sendet sie ihm ohne irgend welche Veranlassung ein Juwel von ihrem Halse, wofür denn Rosader sich mit einem galanten Sonett bedankt. — Bei Shakspere verwandelt sich das ursprüngliche Wohlwollen des Herzogs für den jungen Kämpen alsbald in entschiedene Kälte und Ungnade, als er hört, dass derselbe ein Sohn seines alten Feindes Sir Rowland de Boys sei. Um so mehr muss sich Rosalinde da wohl gedrungen fühlen, demjenigen, in welchem sie jetzt den Sohn des treuesten Freundes ihres verbannten Vaters entdeckt, gleichsam als Ersatz und Trost für diese ihn vom Hofe alsbald wieder vertreibende Ungnade ihres Oheims ein Zeichen ihrer Huld und ein Andenken mit auf den Weg zu geben. — Von solchen Beziehungen, welche, theils freundlich, theils feindlich in früherer Zeit zwischen dem Vater Rosader's und den Königen Torismund und Gerismund bestanden, weiss Lodge Nichts, so dass bei ihm Rosader's eiliger Rückzug vom Hofe, wo er doch so wohl aufgenommen ward und sein Glück zu machen hoffen durfte, völlig unmotivirt erscheint.

Freilich stellt der Novellist auch Rosader's Heimkehr ganz anders dar, als der Dramatiker seinen Orlando heimkehren lässt. Rosader kommt stolz, wie ein Triumphator, mit dem Kranz auf dem Haupte, umgeben von einer Schaar junger Edelleute, die er als ungebetene Gäste in das Haus seines Bruders Saladin mitbringt. Da ihm natürlich in solchem Aufzug und Geleit von dem unholden Bruder der Eintritt verweigert wird, tritt er die verschlossene Thür mit dem Fusse ein und stürmt mit gezogenem Schwerte in die Halle, aus der alle Hausgenossen entfliehen. Nur Adam Spencer, ein Engländer von Geburt, ein alter Diener des Sir John of Bourdeaux ist zurückgeblieben als Rosader's treuer Anhänger. Mit dessen Hülfe erbricht Rosader den Weinkeller seines Bruders und stellt

mit seinen Genossen ein lustiges Zechgelage an. Nachdem die Schaar sich voll getrunken und dann entfernt hat, gelingt es wunderbarer Weise dem alten Adam abermals, eine äusserliche scheinbare Versöhnung zwischen dem so tödtlich beleidigten Saladin und seinem durch den glücklich bestandenen Ringkampf vollends übermüthig gewordenen jüngern Bruder Rosader herbeizuführen: man sieht nicht recht, wie, noch weshalb so unversöhnliche Gegensätze durch das blosse Zureden des alten Dieners sich zu abermaligem friedlichen Zusammenleben bewegen lassen. Endlich bricht freilich bei Saladin der so lange verhaltene Groll und Neid gegen den Bruder wieder in helle Flammen aus, und zwar in ziemlich grotesker Manier. Ohne eine bestimmte ersichtliche Veranlassung überfällt er den schlafenden Rosader in seinem Bette, lässt ihn durch seine Diener fesseln und mitten in der Halle an einen Pfosten binden unter dem Vorgeben, dass er wahnsinnig sei. Als ein Wahnsinniger wird Rosader dann in dieser Verfassung von Saladin den Verwandten vorgestellt, die in der Halle zu einem solennen Frühstück versammelt werden, während der arme Gefesselte an seinem Pfosten Hunger und Durst leidet und ohne den treuen Beistand des alten Adam längst verschmachtet wäre. Mit Adam's Hülfe entledigt sich dann Rosader, dem begreiflicher Weise längst die Geduld gerissen ist, seiner Fesseln und fährt mit einer Streitaxt auf den Bruder und dessen Gäste los, die er theils umbringt, theils verwundet, theils in die Flucht schlägt. Dann verzehren ganz wohlgemuth Rosader und Adam das für andere Gäste aufgetischte Mahl und setzen das Haus in Belagerungszustand, als Saladin bald mit einiger Polizeimannschaft zurückkehrt, die ihm wieder zu dem Besitz seines Eigenthums verhelfen soll. So überlegener Gewalt gegenüber hält Rosader nach einiger Ueberlegung es doch für rathsam, auf weiteren Widerstand zu verzichten. In Gesellschaft seines treuen Adam bricht er durch das Heer der Belagerer, um sich mit ihm aus der heimathlichen Provinz Bordeaux über Lyon in den Ardenner Wald zu begeben. Auf diesem Wege verlassen wir einstweilen die beiden Abenteurer und sehen zu, was Shakspere aus der entsprechenden Partie seines Originals gemacht hat.

Dass unser Dichter einen solchen Raufbold und Zechgenossen wie diesen Rosader für die Figur seines Orlando ebenso wenig gebrauchen konnte, wie er es unangemessen finden mochte, sein sinniges Mährchen mit den geschilderten Scenen roher Gewaltsamkeit und wüster Schwelgerei auszustatten, das ist wohl selbstverständlich. Eben deshalb konnte der Weg, den er seinen jungen Ritter von dem Hofe des Herzogs nach dem Ardenner Walde nehmen liess, auch ein viel einfacherer und zugleich folgerechterer sein, als der, den er von Lodge vorgezeichnet fand. Still und resignirt, mit dem Bilde der Rosalinde, der er aber seine Liebe nicht bekennen durfte, im Herzen, kehrt Orlando in das Haus seines Bruders zurück, oder vielmehr er macht vor dem Hause Halt, durch den treuen Adam vor dem verderbendrohenden Eintritt in dasselbe und vor den Nachstellungen des bösen Bruders rechtzeitig gewarnt. Im Bunde mit dem treuen Adam, der ihm in rührender Weise die Ersparnisse eines langen Herrendienstes zur Verfügung stellt, entschliesst er sich, irgendwo sonst ein stilles zufriedenes Loos aufzusuchen. Von dem Ardenner Wald, als Ziel ihrer Irrfahrt, ist zwischen Orlando und Adam nicht die Rede, wie auch, dem mährchenhaft idealen Charakter des Dramas gemäss, die sonstigen geographischen Bestimmungen vermieden sind, mit denen Lodge hier wie bei der Flucht der Prinzessinnen uns aus dem Gebiete der Phantasie mehr als nöthig war auf den Boden der rauhen Wirklichkeit versetzt hat.

Zu dieser Flucht der Prinzessinnen, die bei beiden Dichtern mit den so eben betrachteten Schicksalen verflochten ist, kehren wir denn nunmehr zurück. Bei Lodge erwacht Torismund's Argwohn gegen die Rosalinde ganz plötzlich und zwar aus vorwiegend politischen Gründen. Irgend ein Pair des Königreichs, fürchtet er, könnte sich in sie verlieben, sie heirathen und dann im Namen ihres Erbrechts sich der Herrschaft bemächtigen wollen. So wird das Exil ohne Weiteres über sie verhängt, und als Torismund's Tochter energisch für ihre Freundin das Wort nimmt, wird die Verbannung auch über sie, das einzige Kind ihres Vaters und die natürliche Erbin des Reiches, ausgesprochen, trotz aller Verwendungen der Grossen. Demgemäss kann auch die Entfernung der beiden

Prinzessinnen vom Hofe nach Lodge's Darstellung kaum als eine heimliche Flucht betrachtet werden; vielmehr ist sie nur eine selbstverständliche Folge des unsinnigstrengen, in Betracht der eigenen Tochter nicht im Geringsten motivirten Verbannungsdecrets des Usurpators.

Ganz anders, mit viel feinerer psychologischer Berechnung verfährt der Dramatiker. Das Unwetter, das endlich über Rosalindens Haupt einbricht, sehen wir schon von Weitem heraufziehen in den Andeutungen, welche der Hofmann Le Beau dem Orlando über die Missstimmung des Herzogs gegen seine beim Volke so sehr beliebte Nichte macht. Das Volk bemitleidet sie um ihres guten Vaters willen. Deshalb, und nicht aus Furcht vor ihrer möglichen Vermählung mit einem ehrgeizigen Grossen des Reiches wird sie dem misstrauischen Oheim unbequem und verdächtig. Zugleich hat Shakspere hier dieselbe Antipathie des Unedlen gegen das Edle in dem Verhältniss des Usurpators zu seiner Nichte personificirt, wie schon vorher in dem Verhältnisse Oliver's zu Orlando — ein Gegensatz, an dessen Durchführung der Novellist auch nicht von ferne gedacht zu haben scheint. — Sehr natürlich ist es da denn auch, dass der Shakspere'sche Usurpator nicht so weit geht, in seinem blindtyrannischen Jähzorn, wie der Usurpator der Novelle, neben der Rosalinde auch die eigene, einzige Tochter zu verbannen, lediglich deshalb, weil sie für die geliebte Gespielin ein Wort der Fürsprache und der Vertheidigung zu reden gewagt. Shakspere gewann damit für die weitere Verschlingung und Fortspinnung des dramatischen Fadens Vortheile, auf die er hätte verzichten müssen, wenn er in diesem Punkte dem Verfahren des Novellisten gefolgt wäre. Im Drama veranlasst das Verschwinden der Celia Nachforschungen, deren Spuren auf Orlando und auf die Möglichkeit hinleiten, dass der in Gesellschaft der beiden flüchtigen Damen sich befinde. Sehr folgerecht entbietet da der um das Schicksal seiner Tochter besorgte Herzog den Orlando zu sich oder in Ermangelung desselben den Oliver, der für den jüngern Bruder verantwortlich gemacht werden soll. So wird denn Oliver dem erzürnten Vater und Herzog vorgeführt und muss bei

dem ihm belastenden schweren Verdacht für den abwesenden Bruder, den er nicht herbeischaffen kann und doch herbeischaffen soll, büssen. Seine Güter werden confiscirt und er selbst in's Elend verstossen. Dieses Schicksal trifft allerdings auch den Saladin der Novelle, ist aber dort mit einer viel schwächern Motivirung herbeigeführt. Torismund, von plötzlicher Gier nach dem reichen Erbe des Sir John of Burdeaux gepackt, nimmt die Flucht Rosader's aus dem Hasse des Bruders, von der er zufällig gehört, zum willkommenen, aber höchst unwahrscheinlichen Vorwand, um die dem Bruder von Saladin angeblich angethane Unbill zu rächen. Er lässt den Saladin in's Gefängniss werfen und verbannt ihn dann, nachdem er seine Güter confiscirt, unter dem seltsamen Vorgeben, dass Saladin's unbrüderliches Benehmen ihn, den Herzog, eines sehr edlen und kühnen Ritters beraubt habe. — Auch hier hätte Shakspere, wäre er blindlings in Lodge's Fusstapfen getreten, ein fremdes und störendes Element in das so sinnig und kunstvoll gearbeitete Gewebe seines Drama's gebracht. Der Usurpator war schon schwarz genug, als dass er zu der Rolle des Tyrannen noch die des scheinheiligen und habsüchtigen Intriganten zu übernehmen brauchte.

Die vergleichende Betrachtung der Verbannung Saladin's bei Lodge und Oliver's bei Shakspere hat uns über einige vorhergehende Incidenzpunkte weggeführt, auf welche wir nunmehr zurückzukommen haben. In den Veranstaltungen der Flucht der beiden Prinzessinnen ist der Dramatiker dem Novellisten ziemlich treu geblieben, wie Shakspere überhaupt bei solchen augenfälligen, einer psychologischen Motivirung weniger bedürftigen Punkten ungern von seiner populären Quelle abweicht, schon aus Rücksicht auf seine Zuschauer, welche diese Dinge bei ihm so dargestellt zu sehen wünschten und erwarteten, wie sie dieselben längst aus ihrer Novellenlectüre kannten. Wie bei Lodge, so fasst auch bei Shakspere Rosalinde zuerst den Gedanken, Männertracht anzulegen und sich Ganymed zu nennen, während Lodge's Alinda und Shakspere's Celia ihr Geschlecht nicht verleugnet und sich Aliena nennt. Die erklärende Beziehung dieser Namen Ganymed und Aliena finden wir freilich nur bei Shakspere,

nicht bei Lodge angedeutet. Eine glückliche Modification des Dramatikers ist es auch, dass bei ihm Ganymed als Bruder der Aliena erscheint, während Lodge die junge vornehme Dame, die erst später als Schäferin sich verkleidet, in der weniger passenden Begleitung ihres Pagen in der Welt umherziehen lässt.

Nicht zu ihrem Schutze, wohl aber zur Erleichterung ihrer Reisestrapazen nehmen die Prinzessinnen auch den Hofnarren Touchstone mit: eine Figur, welche bekanntlich, als ein fast selbstverständlich erforderliches Element Shakspere in sein Drama eingeführt hat, ohne dieselbe jedoch irgendwie wesentlich mit der Handlung und ihrer weitern Entwickelung zu verflechten. In der Novelle, deren gehaltener, entweder gesucht pomphafter oder sentimentaler Ton sich mit den Aeusserungen eines schalkhaften närrischen Witzes schlecht vertragen hätte, finden wir diesen Charakter, zu dessen Schöpfung Lodge auch schwerlich den nöthigen Humor besass, nicht vertreten. Für Shakspere aber war die Figur, in welcher der eigentliche Narr und der Rüpel (*clownish fool* nennt ihn Rosalinde einmal) combinirt erscheint, schlechterdings unentbehrlich, nicht nur, weil sein Publicum diese typisch herkömmliche Zuthat eines Schauspiels erwartete, sondern auch weil in dem gegebenen Falle der Narr Touchstone als ein verbindendes Mittelglied zwischen den verschiedenen Gruppen erscheint, die im Ardenner Wald ihr Wesen treiben sollten.

Betrachten wir denn nunmehr diese verschiedenen Gruppen im Ardenner Walde, wie Lodge einerseits, Shakspere anderseits sie uns darstellen. Zuerst die Gruppe des verbannten Herzogs und seiner Exilsgenossen, in deren sorglos glückliches Forst- und Jagdleben, fern von aller Hofintrigue, Hofetiquette und Hofpracht, Shakspere uns mit offenbarer Vorliebe zeitig einführt, noch ehe er Orlando und Adam damit in Berührung zu bringen hat. Unser Dichter gewann damit einen Anlass, unbeengt von dem immer vorwärtsdrängenden Fortschritt der Handlung uns ein vorläufiges Charakterbild von dem melancholischen Jaques entwerfen zu lassen, noch ehe er denselben auftreten lassen musste. Diese Figur des höheren Humoristen, als Gegensatz zu der Figur des Narren, ist bekanntlich

auch in dem Sinne Shakspere's ureigne Schöpfung, als sich in der Novelle nichts ihr Entsprechendes findet. — Lodge konnte in der That, selbst wenn er ihn hätte schaffen können, einen Jaques so wenig gebrauchen wie einen Touchstone. Beide stehen, Jeder in seiner Weise, den übrigen Personen gegenüber, auf dem Standpunkte einer negirenden Ironie, wogegen wohl Shakspere's dramatische Gestalten, nicht aber Lodge's novellistiche Schemen, Lebenskraft und Widerstandskraft genug besassen.

Bei Lodge wird uns der verbannte König Gerismund im Kreise seiner lustigen Gesellen erst da gezeigt, als er zur Feier seines Geburtstags mit Wein und Wildpret ein heiteres Mahl hält, bei welchem dann der halbverschmachtend umherirrende Rosader erscheint. Diese Scene, so wie die vorhergehende der Bedrängniss Rosader's und Adam's, nachdem sie aus Saladin's Hause entflohen, ist bei Lodge so eingehend und anschaulich geschildert, dass unser Dichter manchen Zug im Einzelnen, wie die allgemeinen Umrisse daraus entlehnen konnte. Freilich hat er auch hier vielfach, seinem dramatischen Plan gemäss, modificiren müssen. In der Novelle spricht der alte Adam, obwohl selbst dem Tode nahe, dem matt und muthlos am Boden liegenden Rosader Trost ein; und als dieser jämmerlich klagt, dass er nun Hungers sterben müsse, erbietet sich Adam, sich die Adern zu öffnen, damit sein junger Herr mit dem warmen Blute des alten Mannes sich das Leben friste. — Bei Shakspere ist, wie auch natürlicher erscheint, Orlando der nie entmuthigte, stets beherzte und gefasste Tröster des verzweifelnden Greises. Aus eignem Antriebe macht sich denn auch Orlando auf, für Adam und sich selber irgendwo Speise und Trank zu suchen, während Rosader erst durch Adam's seltsames Anerbieten des Aderlasses aus seiner Erschlaffung emporgerissen wird.

Auch in der folgenden Scene, an der Mittagstafel im Walde, macht sich, bei aller Uebereinstimmung im Ganzen und Grossen, doch in einzelnen Zügen der Unterschied zwischen Lodge und Shakspere geltend. Der Novellist lässt seinen Rosader in seiner uns schon von früher her bekannten Raufboldmanier seinen Antheil an dem Mahle des Königs fordern. Er macht zunächst den auf-

fälligen, bei einem halb Verschmachteten doppelt auffälligen Vorschlag, mit irgend einem der Tischgäste einen Zweikampf bestehen zu wollen, um zu zeigen, dass er wohl verdiene, gespeist und getränkt zu werden. Und wenn der König auf den Vorschlag nicht eingehe, so werde er stracks mit dem Schwerte über ihn und seine Genossen herfahren. Der König, den solches sonderbare Gebahren nicht im Mindesten zu befremden oder zu verletzen scheint, läd't ihn ohne Weiteres ein, Platz zu nehmen. — Auch bei Shakspere erscheint Orlando mit gezücktem Schwerte an der Tafel des Herzogs, aber man sieht, dass nur die Verzweiflung der Noth und die von ihm selbst geäusserte Meinung, es müsse Alles wild und rauh in dieser Wildniss sein, ihn für einen Augenblick seine angeborne feinere Lebensart und Höflichkeit vergessen liess. Sobald er nur zur Besinnung kommt, bittet er um Verzeihung seines gewaltthätigen Thuns und appellirt in rührend ergreifenden Worten an das Mitleid des Herzogs und seiner Gäste. — Wie im Drama so wird auch in der Novelle der alte Adam von seinem jungen Freunde herbeigetragen, da er zu schwach zum Gehen ist. Bekanntlich ist das die Scene, in welcher, laut einer von Oldys uns aufbewahrten Notiz, ein jüngerer Bruder Shakspere's sich erinnert, unsern Dichter die Rolle des alten Adam spielen gesehen zu haben. — Wie bei Shakspere geben auch bei Lodge Gerismund und Rosader sich gegenseitig zu erkennen, mit der bei Shakspere fehlenden Zuthat, dass der König sich bei Rosader nach dem Schicksal seiner Tochter Rosalinde erkundigt und aus dessen Munde deren Verbannung von Torismund's Hof, in Gesellschaft der Alinda, erfährt. Jetzt wisse Niemand, fügt Rosader hinzu, was aus den beiden Prinzessinnen geworden sei. Gerismund, tief betrübt durch diese Kunde, hebt die Tafel auf und zieht sich in seine Gemächer zurück, nachdem er vorher den Rosader als Förster in seine Dienste genommen. Shakspere hat wohlweislich von dieser Partie der Novelle Nichts für sein Drama entlehnt. Von dem Verschwinden der Prinzessinnen konnte und durfte sein Orlando Nichts wissen, weil er ja bald im Ardenner Walde ihnen wieder begegnen und mit ihnen verkehren sollte, ohne sie zu erkennen, was doch nur dann denkbar erschien, wenn

er Celia und Rosalinde, nach wie vor, an dem Hofe des Usurpators anwesend glaubte. — Ebenso wenig durfte der verbannte Herzog sich hier schon um den Verbleib seiner Tochter, die er am Hofe seines Bruders wohl aufgehoben meinte, unnütze Sorgen machen, wenn anders seine spätere Begegnung mit derselben und deren endliche Erkennung den Charakter einer irgend wahrscheinlichen Ueberraschung bewahren sollte.

Wir kehren nunmehr zu den beiden Prinzessinnen zurück, die wir verliessen, wie sie, als Aliena und Ganymed verkleidet, in den Ardenner Wald zogen. Dort bringt, wie Shakspere, so Lodge sie zunächst in ein idyllisches Verhältniss zu den ansässigen Schäfern, nur dass der Dramatiker diese anders benennt: Corin und Silvius, statt Coridon und Montanus, wie sie bei Lodge heissen. Von der Liebe des jüngern Schäfers zu der spröden Phöbe erfahren die Prinzessinnen bei Lodge zuerst aus verschiedenen Gedichten, die Montanus an die Bäume des Waldes geheftet hat. Shakspere strich diesen Zug, weil bei ihm erst Orlando auf solche Weise seinen zärtlichen Empfindungen für Rosalinde Luft machen sollte, während Lodge in unkünstlerischer Wiederholung den verliebten Ritter dasselbe thun lässt, was der verliebte Schäfer schon vorher gethan. — Wie bei Shakspere Ganymed und Aliena das Gespräch der beiden Hirten belauschen, so belauschen sie bei Lodge eine ‚Ekloge' zwischen Montanus und Coridon, d. h. einen Wechselgesang oder poetischen Dialog über die Natur der Liebe und lassen sich darauf mit ihnen in ein Gespräch ein, das in der Novelle wie im Drama zu demselben Resultate führt: zu dem käuflichen Erwerb der Schäferei, in welcher Ganymed und Aliena nun ein glückliches und zufriedenes Hirtenleben beginnen wollen.

Die Begegnung des jungen Ritters als Förster mit den beiden Damen als Schäfer und Schäferin wird bei Lodge wie bei Shakspere dadurch herbeigeführt, dass Rosalinde die von Orlando-Rosader zu ihrem Preise gedichteten, an die Bäume des Waldes gehefteten oder in die Rinde derselben eingegrabenen Gedichte findet und liest. Von solchen Versen theilt uns Lodge viel reichlichere Proben mit als Shakspere, der auch hier die Qualität der Quantität vorgezogen

und sich wohl gehütet hat, von der geziert conventionellen Poesie seines Vorgängers Etwas in sein Drama mit hinüber zu nehmen. Freilich ebenso wenig Etwas von der geziert conventionellen, antithetisch zugespitzten Prosa, in welcher der Novellist mit ermüdender Weitschweifigkeit uns den Verkehr zwischen Rosader, Ganymed und Aliena sammt allen dabei vorfallenden Monologen und Dialogen mittheilt. Offenbar hat sich Lodge auf diese Partie seiner Novelle, abwechselnd aus Prosa und Versen bestehend, am Meisten zu Gute gethan, und gerade hier hat Shakspere am Wenigsten von ihm entlehnen und gebrauchen können, so ähnlich hier die Situationen bei beiden Dichtern auch sein mögen. Wie bei Shakspere, treibt auch bei Lodge Rosalinde ihr scherzhaftes Spiel mit dem ihr wohlbekannten, sie selbst aber nicht erkennenden Rosader, so übel auch dieser forcirte und gesuchte Scherz und Witz dem Novellisten geräth. Wie bei Shakspere macht auch bei Lodge Ganymed dem schmachtenden Liebhaber den Vorschlag, ihm die Cour zu machen, als ob er die betrauerte Rosalinde wäre. Aber diese Comödie, die bei Shakspere mit dem genialsten Humor beiderseits herbeigeführt und durchgeführt wird, spielt sich bei Lodge in einer pedantisch langweiligen, galanten Ekloge *(Wooing Eglogue)* zwischen Rosader und Rosalinde ab. — Welche Fülle von Witz der Dramatiker ausserdem durch die ihm eigenthümlichen, auch nicht einmal äusserlich dem Novellisten entlehnten Figuren des Narren und des Jaques gerade diesen Scenen seines Lustspiels einverleibt hat, darauf mag nur flüchtig hingewiesen werden, weil nach der Seite hin jede Parallele zwischen Shakspere und Lodge wegfällt.

Zu solcher Parallele bieten dagegen wieder einen willkommenen Anlass die Scenen, in denen die Schäferin Phöbe wegen ihrer Sprödigkeit gegen ihren treuen Anbeter von Ganymed gescholten wird und sich während seiner Strafreden sterblich in diesen verliebt. Gleich die Einleitung, welche an eine frühere Lauschescene, die wir oben betrachteten, anknüpft, ist fast identisch bei Shakspere und bei Lodge. Coridon, heisst es bei dem Letzteren, kam eilig gelaufen. — Was giebt es Neues, fragte Aliena, dass Ihr so eilig kommt? — O, Herrin, erwiderte Coridon, Ihr habt oft begehrt, die Phöbe zu

sehen, die schöne Schäferin, welche Montanus liebt: wenn es Euch jetzt beliebt, Euch und Ganymed, mit mir nach jenem Gebüsch zu gehen, so werdet Ihr sie und Montanus an einer Quelle sitzen sehen, wie er mit seinen ländlichen Liedern um sie wirbt und wie sie so spröde ist, als ob ihr die Liebe ein Abscheu wäre. — Wenn wir damit und mit dem, was nun bei Lodge folgt, die entsprechenden Scenen bei Shakspere (A. III. Sc. 4 am Schluss und Sc. 5) vergleichen, so springt die grosse Aehnlichkeit der Behandlung in die Augen. Im Fortgange dieser Intrigue weicht der Dramatiker freilich wieder von dem Novellisten ab. Bei Letzterem wird Phöbe aus Liebe zum Ganymed ernstlich krank und sendet von ihrem Krankenlager den Montanus mit einem Liebesbriefe an Ganymed, den der unerhörte Liebhaber, obwohl er den Inhalt desselben sehr wohl ahnt, doch in geduldiger Ergebung ruhig überbringt. Er treibt sogar die Resignation so weit, dass er den Ganymed, der ihm Phöbe's Brief zu lesen giebt, anfleht, die arme Phöbe nicht unerhört zu lassen, damit sie nicht vor Liebesgram vergehe. Viel feiner ist das Spiel bei Shakspere angelegt. Da macht die schlaue Phöbe den schmachtenden Liebhaber zu ihrem Liebesboten an den Ganymed, indem sie ihm vorspiegelt, ihr an Ganymed gerichteter Brief enthalte eine zornige und bittere Replik auf die Strafreden, die sie von Ganymed habe anhören müssen. — So ist Silvius' Bereitwilligkeit, den Brief zu übertragen, denn sehr wohl motivirt und ebenso seine Bestürzung, wenn Ganymed ihm Phöbe's Brief, voll der leidenschaftlichsten Liebeserklärungen, vorliest. — Bei Lodge begleitet dann Ganymed den Montanus auf dessen Bitte zu der liebeskranken Phöbe und richtet sie durch das Versprechen auf, er werde, wenn überhaupt ein Weib, nur Phöbe heirathen. Bei Shakspere ertheilt Ganymed der Phöbe, die ihn aufsucht, dasselbe Versprechen, aber erst in einer spätern Scene, in der sie zugleich dem Orlando eine ähnliche zweideutige Zusage macht.

Indem wir dieses Spiel des Ganymed mit der verliebten Phöbe verfolgten, sind wir unmerklich fast bis an das Ende des Dramas, bis zur zweiten Scene des fünften Actes, gelangt. Ehe wir weiter gehen, müssen wir noch einmal zu den vorhergehenden Partieen

der Novelle und des Dramas zurückkehren, um uns nach Saladin-Oliver umzusehen, der, durch den Usurpator von Haus und Hof verstossen, auf seinen Wanderungen nun ebenfalls in den Ardenner Wald geräth. — Die Begegnung und Aussöhnung der beiden feindlichen Brüder berichtet Lodge fast ebenso, wie Shakspere sie von Oliver nachträglich der Aliena und dem Ganymed erzählen lässt. Bei Lodge wird der schlafende Saladin von einem Löwen belauert, der erst dessen Erwachen abwarten will, ehe er auf seine Beute losspringt. Shakspere steigert die Gefahr, in welcher sich der Schläfer befindet, dadurch, dass zuerst eine Schlange sich um Oliver's Hals ringelt, aber in's Gebüsch zurückweicht, als sie den herannahenden Orlando gewahrt. In demselben Gebüsche liegt dann eine ausgesogene und hungrige Löwin auf der Lauer, des Augenblicks gewärtig, wo der Schlafende erwachen wird. — Lodge, der überhaupt die Personen seiner Novelle gern von ihren Empfindungen in langweiligen, das Pro und Contra erwägenden Monologen Rechenschaft ablegen lässt, theilt auch hier ein weitläufiges Selbstgespräch Rosader's über die Frage mit, ob er den bösen Bruder seinem drohenden Schicksal überlassen solle oder nicht. Ein Argument, das er für das Erstere geltend macht, ist charakteristisch für Lodge's ganze Auffassung von seinem Helden. Wenn Saladin von dem Löwen zerrissen würde, meint Rosader, so würde er selber Saladin's Erbe, und als ein reicher Mann würde er dann eher Rosalindens Gegenliebe gewinnen; denn, sagte er, die Weiber wollen immer mit Gold gewonnen sein, wie Danae vom Jupiter. — Trotz dieser lockenden Versuchung siegt doch schliesslich Rosader's bessere Natur in diesem langathmigen innern Kampfe, den der Dramatiker in Oliver's Berichterstattung einfacher und natürlicher darauf reducirt, dass Orlando zweimal den Rücken gewandt, in der Absicht, den Bruder dem gewissen Tode Preis zu geben. — Dann aber greift bei Lodge wie bei Shakspere Orlando-Rosader das Raubthier an und erlegt es. Ebenso erfolgt in der Novelle wie in der Erzählung des Dramas das Erwachen des schlafenden Bruders, sein Reuebekenntniss und seine Aussöhnung mit seinem brüderlichen Lebensretter. Dass Shakspere diese ganze in Lodge weitausgesponnene Scene nicht sichtbar

seinem Publicum vorführte, sondern in einem gedrängten, aber wunderbar anschaulichen Bericht von Oliver erzählen lässt — dazu mochte er einerseits durch die Rücksicht auf die einfachen Verhältnisse seiner Bühne bestimmt werden, welche zur Darstellung solcher Löwenkämpfe schwerlich eingerichtet war; andererseits aber erkannte der Dramatiker in diesem einfachen Auskunftsmittel die bequemste Gelegenheit, den Oliver mit Aliena und Ganymed in eine sehr bald folgenreiche Berührung zu bringen. Nach Shakspere's Darstellung, wie die Fortsetzung von Oliver's Bericht sie ergiebt, ist Orlando im Kampfe mit der Löwin doch leicht verwundet worden und hat sich, nachdem er den Bruder beim verbannten Herzog eingeführt und in seiner Höhle untergebracht hat, in Folge des Blutverlustes plötzlich schwach gefühlt. So überreicht er denn dem Oliver sein blutgetränktes Tuch, dass der es zur Beglaubigung dem Ganymed überbringe und sein Ausbleiben damit entschuldige. Ganymed, der beim Anblick des blutigen Tuches in Ohnmacht fällt, verräth damit seine bisher verheimlichte Liebe zum Orlando und zugleich sein wirkliches Geschlecht, in einer Weise, die er vergebens nachher dem Oliver gegenüber zu desavouiren sucht. Oliver selbst aber gewinnt so einen plausibeln Vorwand, Aliena und Ganymed zu ihrer Schäferei heim zu geleiten, bei welcher Gelegenheit er sich denn in die erstere verliebt. — Von diesen scheinbar so einfachen und doch so sinnreichen Mitteln des Dramatikers, aus dem Vorhergehenden das Folgende gleichsam erwachsen zu lassen, finden wir bei dem Novellisten keine Spur. Da fliesst Rosader's Blut überhaupt nicht im Kampfe mit dem Löwen, sondern schon vorher, und zwar in einer curiosen Weise, die Shakspere so wenig verwerthen konnte, wie jenes früher erwähnte Motiv Lodge's, dass Rosader plötzlich den Bart in seinem Antlitz entdeckt und damit zugleich das Unwürdige seiner tischdeckenden Dienstbarkeit im Hause Saladin's empfindet. Hier nun fängt dem Rosader, als er den schlafenden Mann, vom Löwen bedroht, sieht, ohne dass er ihn schon erkennt, plötzlich die Nase an zu bluten, was ihn auf die Vermuthung bringt, es müsse wohl ein guter Freund von ihm sein, der da so gefährlich liege. — Nachdem er den Löwen glücklich erlegt, und sich mit dem reuigen

Bruder ausgesöhnt hat, führt er diesen zu Gerismund, der ihn abermals, wie früher schon den Rosader, und ebenso vergeblich, nach dem Verbleib der von Torismund's Hofe entflohenen Prinzessinnen fragt. Dass Shakspere diesen Zug des Novellisten auch hier nicht entlehnte, ist nach dem, was oben darüber bemerkt wurde, wohl selbstverständlich genug. Eher könnten wir vielleicht bedauern, dass unser Dichter sich nicht gemüssigt gefunden hat, einen andern Zug aus der Novelle in sein Drama hinüberzunehmen: die Freude des treuen Dieners Adam, jetzt zwischen den Söhnen seines alten Herrn die Eintracht hergestellt zu sehen, zu der der Vater sie noch auf dem Todbette ermahnt. — Bei Shakspere verschwindet bekanntlich Adam aus dem Schauspiel, nachdem wir ihn zuletzt an der Tafel des verbannten Herzogs sahen. Indess hatte unser Dichter für den Rest des Dramas so viel im Verlauf desselben angeknüpfte Fäden zu lösen, dass schon eine weise Oekonomie ihm die Beschränkung auf das Nothwendigste nahe legen konnte.

Eben desshalb durfte unser Dichter, der den Oliver in der bereits charakterisirten, natürlich einfachen Weise mit Aliena zusammengeführt hatte, mit gutem Gewissen Lodge's viel abenteuerlichere Manier, dasselbe Resultat zu erreichen, unbeachtet und unbefolgt lassen. Der Novelle zufolge hat nämlich einiges Raubgesindel, das im Ardenner Walde haust, von der Schönheit der Aliena gehört und beschlossen, dieselbe gewaltsam zu entführen und dem liederlichen Könige Torismund als ein Geschenk darzubringen, um sich selbst dafür als Gegenleistung den nöthigen Pardon ihrer früheren schlechten Streiche einzutauschen. So werden denn Aliena und Ganymed überfallen, aber von Saladin und Rosader in mannhaftem Kampfe aus den Händen der Räuber befreit. Aus der Dankbarkeit für diesen Ritterdienst entspringt in Aliena's Herzen die Liebe zum Saladin, welche sie, der uns schon bekannten Manier des Novellisten gemäss, in einem längeren Monolog, voll Pro's und Contra's, äussert. — Wenn Saladin dann später von seinem Bruder zu Aliena und Ganymed gesandt wird mit der beruhigenden Botschaft, dass Rosader's im Kampfe mit den Räubern erhaltene Wunden nicht gefährlich seien, so lässt sich hier wieder an Shakspere an-

knüpfen, der, wie wir oben sahen, diesen Zug der Absendung Oliver's an die Damen von Seiten seines verwundeten Bruders in viel folgerechterer und einfacherer Weise bei einem früheren Anlasse zu benutzen verstand.

Die glückliche Lösung der verschiedenen angesponnenen und verflochtenen Liebesintriguen auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege des Heirathsabschlusses wird in der Novelle wie im Drama in ähnlicher Weise herbeigeführt. Die so rasch mit Erfolg gekrönte Werbung Saladin-Oliver's um Aliena lässt den jüngern Bruder die Abwesenheit der wirklichen Rosalinde, für welche Ganymed ihm doch keinen reellen Ersatz bieten kann, doppelt beklagen. Zu seinem Troste verräth ihm in der Novelle Ganymed, dass er einen in Negromantie und Magie erfahrenen Freund habe, der, auf Ganymed's Wunsch, die wirkliche Rosalinde herbeizaubern könne. Im Drama rühmt, einfacher und natürlicher, Ganymed selbst sich des Besitzes solcher Zauberkunst, die er schon in früher Jugend im Verkehr mit einem grossen, aber, wie zur Beruhigung hinzugefügt wird, nicht verdammlichen Magus erlernt habe.

Die Vorbereitungen zu dem gemeinsamen Hochzeitsfest, das alle Wirren ausgleichen soll, schildert Lodge mit ebenso detaillirter Ausführlichkeit, wie das Costüm der dabei auftretenden Personen, zu denen in der Novelle natürlich der König Gerismund und seine Genossen so gut gehören, wie im Drama der verbannte Herzog und die Seinigen. Freilich wird die Entwickelung bei Lodge ungeschickt genug noch einmal verzögert durch ein ganz unmotivirtes Interesse, welches der König an den ohnehin schon vorher entsetzlich weitausgesponnenen Liebesangelegenheiten des Schäfers Montanus und dessen mittelmässiger Poesie nimmt. — Der Anblick des sodann auftretenden Ganymed erinnert den Gerismund an seine verloren gegangene Tochter Rosalinde, und als sein Begleiter Rosader bei dieser Gelegenheit ihm überflüssiger Weise seine Liebe zu der Verschwundenen bekennt, versetzt der König: Wenn sie hier wäre, so würde ich sie Dir heute noch vermählen. — Shakspere hat freilich den ersteren Zug aus der Novelle beibehalten, aber das Weitere passend dahin modificirt, dass seine Rosalinde auch fernerhin als

alleinige Ehestifterin das Heft in den Händen behält. Ganymed lässt sich von dem Herzog das Versprechen geben oder wiederholen, dass er die Rosalinde, wenn sie von Ganymed herbeigeschafft würde, dem Orlando vermählen werde. Wir sehen auch hier wieder, wie viel einheitlicher und pragmatischer die bei Lodge disparat neben einander liegenden Momente bei Shakspere geordnet und zusammengefasst erscheinen.

Die Erkennungsscene geht in der Novelle wie im Drama ähnlich vor sich, aber doch wiederum mit einigen charakteristischen Unterschieden. Bei Lodge geht Ganymed fort, und es tritt dann Rosalinde wieder auf in weiblicher Tracht, halb als Diana, halb als Flora gekleidet. Jetzt erst giebt sie sich ihrem Vater zu erkennen, der sie denn versprochener Maassen dem Orlando verlobt. Nachdem nun auch Phöbe sich entschlossen hat, statt des in ein Weib verwandelten Ganymed den Montanus zu heirathen, und Aliena sich dem Oliver als Alinda, Torismund's Tochter, entpuppt hat, kommt Coridon mit der Nachricht, dass der Priester in der Kirche auf die drei Brautpaare warte. Auf diese kirchliche Trauung der drei Paare folgt dann das gemeinschaftliche heitere Hochzeitsmahl, gewürzt durch ein lustiges Volkslied, das Coridon zu einer alten Fidel vorträgt.

So nüchtern und prosaisch konnte nun der Dramatiker seine vierfache Hochzeitfeier nicht veranstalten. Statt des christlichen, zur Trauung in der Kirche wartenden Pfarrers, den der Dramatiker schon vorher anderweitig und episodisch in humoristischer Weise als Sir Oliver Martext verwerthet hatte, erscheint bei ihm der Gott Hymen in Person, der die Rosalinde in ihrer echten Gestalt ihrem Vater und ihrem Geliebten zuführt und auch die andern Paare mit einander verbindet. Wir haben hier im Kleinen eines jener phantastisch-mythologischen, musikalisch ausgeschmückten Fest- und Gelegenheitsspiele, wie sie in grösserem Maassstabe unter dem Namen der Masques zu Shakspere's Zeit so gebräuchlich und beliebt waren.

Der Schluss der Novelle ist nicht so glatt und eben herbeigeführt, wie der des Dramas, und die Botschaft, mit welcher der

am Eingang der Erzählung erwähnte studirte mittlere Bruder bei dem Hochzeitmahle unerwartet auftritt, lautet bei Lodge nicht so friedlich wie bei Shakspere. Die zwölf Pairs von Frankreich, heisst es da, haben sich für Gerismund's legitimen Thron in Waffen erhoben, und Torismund mit einer Schaar desperater Vagabunden *(with a crue of desperate runagates)* steht zur Schlacht gegen sie im Felde. Da geziemt es sich allerdings, dass auch König Gerismund selbst und die Söhne des tapfern Sir John de Bourdeaux am Kampfe sich betheiligen. So siegt denn die gerechte Sache: der Usurpator fällt im Kampfe, und Gerismund zieht im Triumphe in Paris wieder ein.

Eine so kriegerisch stürmische Unterbrechung der friedlichen Vermählungsfeier konnte unser Dichter, der eben erst Alles harmonisch abgerundet und zu beglücktem Ende hinausgeführt hatte, so wenig gebrauchen, wie die Oekonomie seines Dramas noch zum Schluss desselben die Aufnahme neuer und störender Momente in die fast schon beendigte Handlung vertrug. Andrerseits aber verlangte doch die poetische Gerechtigkeit die Wiedereinsetzung der Verbannten in ihre alten Ehren und Besitzthümer, und, so weit es thunlich schien, die Demüthigung des Usurpators. Beiden Anforderungen hat denn unser Dichter in der ihm eigenthümlichen sinnigen und maasshaltenden Weise genügt, durch den gedrängten, aber erschöpfenden Bericht, welchen er dem Bruder Oliver's und Orlando's in den Mund legt. Der Usurpator, dessen misstrauischer Gesinnung auch der verbannte Herzog im Ardenner Walde noch gefährlich schien, ist mit einem gewaltigen Heere aufgebrochen, um ihn zu fangen und umzubringen. Aber unterwegs trifft er einen ehrwürdigen Ordensbruder, der ihn zugleich von diesem Unternehmen wie von jedem weltlichen Treiben überhaupt zur Thronentsagung und zu einem beschaulich geistlichen Leben bekehrt. So erreicht Shakspere mit den einfachsten Mitteln friedlicher Ueberredung, was Lodge nur mit vielem Blutvergiessen zu Wege gebracht hat.

Der prägnante Schluss, dass der melancholische Jaques, der den Hof und seinen Pomp verabscheut, sich weigert, den Herzog in die Welt zurückzubegleiten, vielmehr dessen verlassene Höhle

im Ardenner Walde beziehen will, gehört natürlich nur unserm Drama an, und nicht der Novelle, in welcher, wie wir sahen, die Figur jenes tiefsinnigen und humoristischen Misanthropen ganz fehlt. Dennoch mag Shakspere durch Lodge auch auf diesen letzten Zug geführt sein. Bekanntlich fingirt Lodge auf dem Titelblatte seiner Novelle, dass dieselbe als ein ‚goldenes Legat des Euphues' nach dessen Tode in seiner Zelle in Silexedra gefunden sei, und spielt damit auf den Schluss des Lyly'schen Romans ‚*Euphues and his England*' an, wo der Held desselben sich in die Einsamkeit des Berges Silexedra zurückzieht, während sein Freund Philautus sich in England vermählt. Den Söhnen des Philautus, die bei ihrem Vater in England erzogen werden, hat denn, nach der Fiction des Titelblattes der Lodge'schen Novelle, Euphues sein ‚goldenes Legat' bestimmt.

Die hiermit zu ihrem Abschluss gelangende Vergleichung der Lodge'schen Novelle und des Shakspere'schen Dramas ging von der Voraussetzung aus, dass unser Dichter nur diese eine Quelle für sein Lustspiel benutzt habe. Indess ist die Hypothese einiger früherer Kritiker, wie Grey und Upton, die auch Tyrwhitt nicht beanstandet hat, dass Shakspere ausser Lodge's *Rosalynde* auch das alte *Tale of Gamelyn* gekannt und berücksichtigt habe, in neuerer Zeit wieder aufgenommen worden, so dass es schon der Mühe werth scheint, auch auf diesen Punkt nachträglich noch einmal zurückzukommen.

Das *Tale of Gamelyn* ist bekanntlich zum ersten Male gedruckt worden in Urry's Ausgabe der *Canterbury Tales* (1721), denen es unkritisch genug unter dem Namen *The Coke's Tale* in einigen schlechtern Handschriften des Chaucer'schen Werkes beigegeben war. Shakspere müsste also dieses immerhin aus Chaucer's Zeit stammende, aber von Chaucer's Stil und Vers abweichende Gedicht ebenso in irgend einem Manuscripte kennen gelernt und benutzt haben, wie unzweifelhaft dasselbe in solcher Gestalt dem akademisch gebildeten und gelehrten Lodge vorgelegen hat. Um bei unserm Dichter solche, ihm sonst gewiss fernliegenden, handschriftlichen Studien eines zu seiner Zeit jedenfalls veralteten und in seiner

antiquirten Sprache und Schrift für ungeübte Augen vielleicht schwer zu entziffernden Gedichtes wahrscheinlich zu machen, bedürfte es des überzeugenden Nachweises solcher evidenten Uebereinstimmungen zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It,* welche sich nicht durch die offenbar vorliegende Vermittelung der Lodge'schen Novelle erklären liessen. Dieser Nachweis ist aber nirgend geliefert worden, auch von Knight nicht, der doch in neuerer Zeit vorzugsweise die Hypothese eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen dem *Tale of Gamelyn* und *As You Like It* mit folgenden Gründen zu vertreten und zu erweisen gesucht hat. — Knight nimmt zunächst an, dass Shakspere in seiner von Lodge abweichenden Darstellung der testamentarischen Verfügungen des alten Sir Rowland de Boys sich durch das ältere Gedicht habe bestimmen lassen. In letzterm verfügt zwar der alte Sir John de Boundis, der Erblasser, ganz in ähnlichem Sinne, wie bei Lodge Sir John of Bourdeaux verfügt, freilich erst nachdem seine Freunde, die ‚weisen Ritter', vorher, als er sie mit der Vertheilung seines Besitzthums unter seine drei Söhne betraut, in ähnlichem Sinne wie Shakspere entschieden haben. Da nun aber dieser Vorschlag der ‚weisen Ritter' alsbald von dem sterbenden Vater zurückgewiesen wird und ohne Folge bleibt, so ist nicht abzusehen, weshalb unser Dichter s e i n e Abänderung, die sich ihm aus seiner Auffassung der Charaktere der Brüder und ihres Verhältnisses zu einander von selbst ergeben musste, gerade aus einem rein episodischen Zuge des *Tale of Gamelyn* entlehnt haben sollte.

Der zweite und letzte Punkt, welchen unser Dichter, nach Knight's Ansicht, direct aus dem *Tale of Gamelyn* entnommen hat, betrifft die Scene des Ringkampfes. Der Freisasse, dessen Söhne in diesem Ringkampfe gefallen sind, behält, wie wir oben sahen, bei Lodge seinen stoischen Gleichmuth bei, während bei Shakspere umgekehrt seine laute Klage alle Anwesenden zum innigsten Mitleid rührt. Ebenso jammert der alte Freisasse im *Tale of Gamelyn,* aber da hat sein Jammer doch nur dieselbe Wirkung, wie bei Lodge sein Stoicismus, dass nämlich der tiefgerührte Gamelyn-Rosader den Fall der Söhne des Freisassen an dem gewaltigen

Ringer zu rächen gelobt und noch durch dieses Rachegelöbniss um so mehr sich ermuthigt fühlt, den Ringkampf zu bestehen. Wir sahen aber oben, dass die Wehklage des alten Freisassen bei Shakspere auf Orlando eine ermuthigende Wirkung durchaus nicht ausübt, wohl aber auf Rosalinde und Celia eine entgegengesetzte, dass die jungen Damen nämlich, durch diese blutige Katastrophe erschreckt, den jungen Ritter von dem gefährlichen Wagespiel abzubringen suchen. — Es erhellt also in diesen beiden einzigen Fällen, die Knight anführt, dass die Uebereinstimmungen zwischen dem alten Gedicht und dem Drama, da wo Lodge nicht der Vermittler ist, höchst vereinzelt dastehen und noch dazu, nach ihrem zufälligen Zusammentreffen, alsbald in ihren Folgen wieder ganz auseinandergehen.

Wenn sich solchergestalt die Verpflichtungen Shakspere's gegen den unbekannten Verfasser des *Tale of Gamelyn* auf ein Nichts reduciren, so mag beiläufig bemerkt werden, dass auch Lodge aus dem ältern Gedicht bei Weitem nicht so viel geschöpft hat noch schöpfen konnte, wie Shakspere aus der Novelle. Nur die Gruppe der drei Söhne des alten Sir John de Boundis, John, Ote und Gamelyn, nebst dem treuen Gefährten des Letztern, Adam Dispencer, ihre Zwiste und ihre endliche Versöhnung, den Ringkampf einbegriffen, fand Lodge da vor. Alles Uebrige: die beiden Könige und ihre Töchter, die Gruppe der Hirten, das Leben am Hofe und das Leben im Ardenner Wald — kurz, Alles, was der Novelle erst den Charakter eines heroisch-schäferlichen Liebesromans verleiht, scheint Lodge's freie Schöpfung zu sein. Wenigstens findet sich Nichts davon im *Tale of Gamelyn,* dessen populär kunstloser Balladenstil überhaupt von Lodge's euphuistischer Prosa und conventioneller Liebespoesie womöglich noch verschiedener ist, als diese von Shakspere's in Vers und Prosa gleich charakteristischer dramatischer Sprache.

VII.

UEBER DEN URSPRÜNGLICHEN TEXT DES KING RICHARD III.

Die Herausgeber der Cambridger Shakspere-Ausgabe äussern sich in der Vorrede des fünften Bandes, welcher *King Richard III.* enthält, folgendermaassen über das Verhältniss des Quartotextes dieses Schauspiels zum Foliotexte desselben:

The respective origin and authority of the first Quarto and the first Folio texts of Richard III. is perhaps the most difficult question which presents itself to an editor of Shakespeare. In the case of most of the plays a brief survey leads him to form a definite judgment; in this, the most attentive examination scarcely enables him to propose with confidence a hypothetical conclusion.

The Quarto, Q1, contains passages not found in the Folio, F1, which are essential to the understanding of the context: the Folio on the other hand contains passages equally essential, which are not found in the Quarto.

Again, passages which in the Quarto are complete and consecutive, are amplified in the Folio, the expanded text being quite in the manner of Shakespeare. The Folio, too, contains passages not in the Quartos, which, though not necessary to the sense, yet harmonize so well, in sense and tone, with the context that we can have no hesitation in attributing them to the author himself.

On the other hand, we find in the Folio some insertions and many alterations which we may with equal certainty affirm not to be due to Shakespeare. Sometimes the alterations seem merely arbitrary, but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage, or to correct a supposed defect of metre, although the metre cannot be amended except by spoiling the sense.

Occasionally we seem to find indications that certain turns of phrases, uses of words or metrical licences, familiarly enough to Shakespeare and his earlier contemporaries, had become obsolete in the time of the corrector, and the

passages modified accordingly. In short, Richard III. seems even before the publication of the Folio to have been tampered with by a nameless transcriber who worked in the spirit, though not with the audacity, of Colley Cibber.

The following scheme will best explain the theory which we submit as a not impossible way of accounting for the phenomena of the text:



A 1 is the Author's original MS. B 1 is a transcript by another hand with some accidental omissions and, of course, slips of the pen. From this transcript was printed the Quarto of 1597, Q 1.

A 2 is the Author's original MS. revised by himself, with corrections and additions interlinear, marginal, and on inserted leaves. B 2 is a copy of this revised MS., made by another hand, probably after the death of the Author and perhaps a very short time before 1623. As the stage directions of the Folio, which was printed from B 2, are more precise and ample as a rule than those of the Quarto, we may infer that the transcript B 2 was made for the library of the theatre, perhaps to take the place of the original which had become worn by use, for Richard III. continued to be a popular acting play. Some curious, though not frequent, coincidences between the text of the Folio and that of the Quarto of 1602, lead us tho suppose, that the writer of B 2 had occasionally recourse to that Quarto to supplement passages, which, by being frayed or stained, had become illegible in A 2.

Assuming the truth of this hypothesis, the object of an Editor must be to give in the text as near an approximation as possible to A, rejecting from F 1 all that is due to the unknown writer of B 2 and supplying its place from Q 1, which, errors of pen and press apart, certainly came from the hand of Shakespeare. In the construction of our text we have steadily borne this principle in mind, only deviating from it in a few instances where we have retained the expanded version of the Folio in preference to the briefer version of the Quarto, even when we incline to think that the earlier form is more terse and therefore not likely to have been altered by its Author. Our reason is this: as the Folio version contains substantially that of the Quarto and as the question does not admit of a positive decision we prefer the risk of putting in something which Shakespeare did not to that of leaving out something which he did write. Caeteris paribus, we have adopted the reading of the Quarto.

In conclusion we commend a study of the text of Richard III. to those, if such there be, who imagine that it is possible by the exercise of critical skill to restore with certainty what Shakespeare wrote.

Ehe wir uns anschicken, der im letzten Passus enthaltenen Aufforderung Folge zu leisten, wollen wir zuvörderst die Bedenken nicht verschweigen, welche auf den ersten Blick schon die von den Herausgebern der Cambridge Edition aufgestellte Hypothese zu erregen geeignet ist. Wir bedienen uns dabei der Kürze wegen der von ihnen in obigem Schema aufgestellten Bezeichnungen, auf die Gefahr hin, dass wir späterhin uns veranlasst sehen könnten, ein anderes und zwar bedeutend reducirtes Schema an die Stelle des ihrigen zu setzen. Denn eine Reduction wird sich wohl als rathsam empfehlen, den so zahlreichen Factoren gegenüber, welche nach der Ansicht der Cambridge Editors mitgewirkt haben sollen, um aus dem Texte A1 endlich den Text F1 hervorgehen zu lassen. Es sind, wie wir sehen, dieser Factoren nicht weniger als fünf:

1) B1, der Copist des Shakspere'schen Originalmanuscripts, der sich gelegentliche Auslassungen und Schreibfehler bei seiner Arbeit zu Schulden kommen liess;

2) Q1, der Setzer und Drucker der ersten Quartausgabe, auf dessen Rechnung die bei jedem Einzeldruck Shakspere'scher Dramen in Quarto gleichsam selbstverständlichen Nachlässigkeiten und Incorrectheiten kommen müssen, obgleich die Cambr. Edd. hier gerade diesen Punkt mit Stillschweigen übergehen;

3) A2, der Dichter selbst, welcher seine Originalhandschrift wieder durchging und mit Verbesserungen und Zuthaten zwischen den Zeilen, am Rande und auf eingeschalteten Blättern versah;

4) B2, der Copist der Handschrift A2, der aber keineswegs ein blosser Copist war, wie B1, sondern mit dem ihm vorliegenden Texte sich alle möglichen Freiheiten gestattete, in der von den Cambr. Edd. vorher charakterisirten Weise;

5) F1, die Setzer und Drucker der Folio, von deren Mühewaltung in Bezug auf B2 dasselbe gilt, was, bezüglich des Satzes und Druckes der Q1, von B1 anzunehmen ist; denn so unwahrscheinlich es ist, dass wir in Q1 einen auffällig genauen Abdruck von B1 besitzen, ebenso unstatthaft erscheint die Annahme, dass B2 unverändert in F1 übergegangen sei.

Die Hypothese von diesen fünf einwirkenden Factoren hätte trotz ihrer augenfälligen Künstlichkeit und Kühnheit uns vielleicht plausibel gemacht werden können, wenn die Cambr. Edd. zugleich versucht hätten, wenigstens in einer vermuthungsweise aufgestellten Reihe von Belegstellen die denkbare Einwirkung jedes einzelnen Factors darzuthun. Da sie aber in der Theorie auf solchen Nachweis verzichtet haben, müssen wir uns schon an ihre Praxis halten, d. h. an die Auswahl, welche sie unter den verschiedenen Lesarten für die Construction ihres Textes treffen. Dass sie dabei überall Q1 zu ihrer Grundlage machen und nur im dringendsten Nothfall F1 folgen würden, das liess sich freilich schon aus dem oben citirten Passus ihrer Vorrede entnehmen, und das finden wir auch auf allen Seiten, man möchte fast sagen in jeder Zeile, ihrer Ausgabe des Richard III. bestätigt. Mit diesem Maassstab gemessen, erscheint die corrigirende und überarbeitende Thätigkeit, welche B2 dem Shakspere'schen Texte angedeihen liess, in den Augen der Cambr. Edd. um so umfangreicher, je spärlicher sich in ihrer Ausgabe der von ihnen selbst charakterisirte Einfluss von A2, also des revidirenden Dichters verspüren lässt. Nur die Zuthaten, die wir in F1 finden, haben die Cambr. Edd. in ihren Text mit hinübergenommen, obgleich sie auch in Bezug auf diese ihre Bedenken nicht verschweigen, wenn sie in ihrer Vorrede (vgl. oben) in einigen Fällen *the expanded version of the Folio,* im Gegensatze zu *the briefer version of the Quarto,* kaum als eine von Shakspere herrührende Verbesserung ansehen mögen. Was aber die sonstigen *corrections* betrifft, welche nach der Theorie ihres Schema's aus der Feder des Dichters selbst in A2 gekommen und dann durch die Vermittlung von B2 in F1 übergegangen sein müssten, so erscheint deren Zahl in der Praxis der Cambr. Edd., d. h. in ihrem Text, als eine so verschwindend kleine, dass nach dieser Seite hin die Charakteristik, die sie von A2 entwerfen: *the Author's original MS. revised by himself, with corrections etc.* kaum zutreffend heissen kann.

Bei diesem Sachverhalte muss sich um so mehr unsere Aufmerksamkeit auf B2 wenden, als die Quelle der, abgesehen von den

Zuthaten und einigen wenigen Verbesserungen von unbestrittenster Autorität, so ziemlich Alles zuzuschreiben ist, was an abweichenden Lesarten durch das ganze Drama hindurch F1 von Q1 uuterscheidet. Die Cambr. Edd. halten es für wahrscheinlich, dass B2 nach Shakspere's Tode, vielleicht kurz vor der Veröffentlichung der Folio verfasst sei, und zwar für die Bibliothek des Theaters, in welchem Richard III. fortwährend zur Aufführung gelangte. — Da wirft sich denn zunächst die Frage auf, ob sich gerade mit solchem scenischen Zwecke so durchgreifende und eingreifende Aenderungen vertragen hätten, wie sie der Urheber von B2 sich überall mit dem ihm vorliegenden Texte verstattet haben müsste. Nach diesem vorliegenden Texte war ja Richard III. längst von den Schauspielern einstudirt und eine lange Reihe von Jahren hindurch von der Truppe des Blackfriarstheaters aufgeführt worden. Welche heillose Verwirrung hätte da unter den Schauspielern eine Neuerung wie die Benutzung des Theatermanuscripts B2 anstiften müssen, die Benutzung eines Textes, der in jeder Rede, ja oft in jeder Zeile einer Scene von dem bisher recipirten abwiche! Allenfalls liesse sich denken, dass ein so unberufener Shakspereverbesserer, wie B2 den Cambr. Edd. zufolge gewesen sein muss, seine ebenso undankbare wie mühsame Arbeit an einen Text verschwendet hätte, den er etwa durch den Druck veröffentlichen wollte, in der Meinung, damit den Lesern etwas Besseres zu bieten, als die fünf Quartausgaben, welche zu Shakspere's Lebzeiten nacheinander erschienen und überall verbreitet waren. Aber von solcher Absicht einer Veröffentlichung durch den Druck verlautete bisher weder Etwas, noch reden die Cambr. Edd. davon wie von einer Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit. Auch die sechste Quarto, welche 1622 erschien, also zu einer Zeit, in welche von den Cambr. Edd. die Entstehung von B2 vermuthungsweise gesetzt wird, bringt nur den Text von Q1, denjenigen, den das Lesepublicum also längst als den einzigen ihm zugänglichen kannte und kaufte. Und selbst nach der Erscheinung der Folio im Jahre 1623 besteht dieses Verhältniss fort. Die siebente und die achte Quartausgabe, von 1629 und 1634, bringen den alten Quartotext von 1597, ohne auf den inzwischen publicirten Foliotext

die mindeste Rücksicht zu nehmen. Wir sehen: es gab alle diese Jahre hindurch zwei verschiedene und verschiedenen Zwecken gewidmete Texte Richard's III., von denen jeder in seinem Kreise als authentisch und ausschliesslich galt und populär war und blieb: der Quartotext für die Lectüre in einer ganzen Reihe wohlfeiler Volksausgaben verbreitet, das rechtmässige oder unrechtmässige Eigenthum wechselnder Verleger, erst des Andrew Wise und dann des Matthew Lawe; erst ohne Namen des Verfassers leidlich correct gedruckt, später mit dem Namen des Verfassers, aber in immer zunehmender Vernachlässigung der verhältnissmässigen Correctheit, welche die *Editio Princeps* auszeichnet; andererseits der Foliotext, das Eigenthum der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft, und als solches jenen Druckern und Verlegern in seiner eigenthümlichen Fassung unzugänglich, wenigstens bis zur Erscheinung der Folio im Jahre 1623, aber dem Publicum nichtsdestoweniger sehr wohl bekannt und vertraut, durch die in ununterbrochener Reihenfolge fortgeführten, in der Kette schauspielerischer Tradition untereinander verknüpften Aufführungen im Blackfriars- und im Globustheater.

Ist nun, wie wir sahen, die Existenz des B2 als eines Theatermanuscripts zum Gebrauch der Schauspieler höchst zweifelhaft geworden, so dürfen wir wohl einen Schritt weiter gehen und auch die Existenz des A2, eines vom Dichter selbst in allen Theilen revidirten, mit Correcturen und Zusätzen versehenen Theatermanuscripts anzweifeln. Hätte Shakspere zu irgend einer Zeit in dieser Weise die bessernde Hand an sein Drama legen wollen, so konnte, scheint es, ihn nur Ein Zweck dabei leiten. War diese seine Umarbeitung, wie wir nach seiner ganzen sonstigen Praxis annehmen müssen, lediglich für das Theater bestimmt, so hätte sie die Beseitigung etwaiger Mängel in der Charakteristik der Personen, in der Entwicklung der Handlung, die dem Dichter im Laufe der Aufführungen klar geworden wären, bezwecken müssen. Aber gerade in dieser Beziehung unterscheidet sich der Foliotext durchaus nicht von dem Quartotext. Die Abänderungen, zahllos wie sie sind, modificiren nirgendwo die Charakteristik oder die Handlung und würden also, ohne ersichtlichen Grund als reine Wortvertauschungen

vom Dichter vorgenommen, für die scenische Darstellung dieselben verwirrenden Uebelstände herbeigeführt haben, auf welche wir schon vorhin hindeuteten, als wir die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit der Existenz von B2 discutirten. Man weiss aus andern Beispielen[1]), wie sorgsam Shakspere die Gewohnheiten und Anschauungen seines Theaterpublicums zu beachten pflegte, wie er lieber an diese anknüpfen als ihnen entgegentreten mochte. Sollte er da, ohne ersichtlichen Zweck, mit einer Unmasse rein verbaler Aenderungen diese sonst so gewissenhaft von ihm beachtete Tradition gestört und zerrissen haben bei einem Drama, das wie Richard III. durch ununterbrochene Aufführungen den Theaterbesuchern nicht nur lieb und werth, sondern zu einem grossen Theile gewiss fast wörtlich im Gedächtnisse war? Und zu welcher Zeit etwa hätte Shakspere sich zu solcher Revision seines Dramas veranlasst sehen sollen? Doch wohl schwerlich kurz nach der ersten Aufführung, wo die Schauspieler, die eben erst den einen Text einstudirt und dem Publicum zu Gehör gebracht, alsbald einen ganz andern Text desselben Schauspiels hätten lernen und vortragen müssen. Wenn dieser vermeintlichen Shakspere'schen Revision namentlich alle die Zusätze zuzuschreiben wären, welche die Folio vor der Quarto voraus hat, so liesse sich allenfalls ein chronologischer Fingerzeig für deren Einschaltung errathen in dem Titelblatte der dritten Quarto von 1602, wo *The Tragedie of King Richard III.* als *Newly augmented By William Shakespeare* bezeichnet wird. Diese dritte Quarto ist freilich in der That nur ein blosser Abdruck der vorhergehenden zweiten Quarto ohne alle Zuthaten, aber die lügnerische Notiz des Titelblattes liesse vermuthen, falls sie nicht ganz aus der Luft gegriffen ist, dass um die Zeit von 1602 von solchen Zuthaten von des Dichters Hand verlautete, mit welchen das Drama damals auf der Bühne bereichert worden sei. Indess bleibt das vorläufig eine Hypothese, welche ihre Begründung erst in einer Prüfung derjenigen Zusätze finden muss, welche die Folio vor der Quarto voraus hat,

---

[1]) Wir verweisen über diesen Punkt auf die Abhandlung »Ueber Shakspere's *Timon of Athens*.«

d. h. in einer Prüfung, ob diese vermeintlichen Zusätze wirklich später erst von Shakspere eingeschaltet sind in A2, oder ob sie sich schon in A1 fanden und nur aus irgend welchem Grunde in Q1 fehlen.

Von dem negativen Verfahren, welches wir bisher der Hypothese der Cambr. Edd. gegenüber innehalten mussten, gehen wir nunmehr zu einem positiven über, indem wir unsre eigne Hypothese über das Verhältniss des Quartotextes zu dem Foliotexte von Richard III. zunächst aufstellen und sodann in eingehender Musterung der vermeintlichen Aenderungen und Zusätze zu begründen versuchen. Nach unserer Ansicht, die wir freilich erst jetzt und auf Grund einer sorgfältigen Prüfung des von den Cambr. Edd. in dankenswerthester Vollständigkeit beschafften Materials gewonnen haben[1]), bietet im Ganzen und Grossen uns die Folio den echten Shakspere'schen Text, und zwar den ursprünglichen, nicht etwa einen später vom Dichter revidirten und mit Zuthaten vermehrten; die Folio bietet uns den Text, der von je her auf der Shakspere'schen Bühne gesprochen wurde und, handschriftlich in der Theaterbibliothek der Shakspere'schen Truppe aufbewahrt, aus dieser zum ersten Mal in der Folio zum Druck gelangt ist. Die Quarto aber bietet uns denselben Text, wie er aus einer wahrscheinlich missbräuchlich und ohne die Vermittelung und Genehmigung Shakspere's und seiner Theilhaber erlangten Abschrift durch die umarbeitende, vermeintlich verbessernde Hand eines Anonymus im Jahre 1597 von dem Buchdrucker Valentin Sims für den Verleger Andrew Wise gedruckt worden ist. Da diese Veröffentlichung ganz ohne Zuthun der rechtmässigen Eigenthümer des Schauspiels erfolgte, so mochten sich von vornherein alle an ihr Betheiligten von jeder Rücksicht auf

---

[1]) Dass im Ganzen und Grossen die Lesarten der Folio in Richard III. den Vorzug vor den Lesarten der Quarto verdienen, stand uns, wie unsere beiden Ausgaben des genannten Dramas bezeugen können, immer fest, aber wir erklärten diesen Vorzug aus einer nachträglichen Umarbeitung des ursprünglichen Textes durch den Dichter selbst — eine Annahme, die uns nach einem eingehenden Studium des von den Cambr. Edd. so erschöpfend gesammelten kritischen Apparats nicht länger haltbar erscheint.

den Dichter, dessen Name das Titelblatt sogar unerwähnt liess, entbunden erachten; sie mochten mit dem Texte nach Belieben schalten und dreist alle solche Veränderungen mit ihm vornehmen, wie sie theils aus der Geschmacksrichtung des überarbeitenden Anonymus, theils aus rein muthwilliger Neuerungssucht entsprangen. Das Verfahren unseres Anonymus unterscheidet sich von dem ähnlichen Verfahren jener andern Anonymi, welche nach dem Dafürhalten bewährter Shaksperekritiker die ersten Quartausgaben von *Romeo and Juliet* und *Hamlet* bearbeitet haben, hauptsächlich dadurch, dass ihm eine, bis auf einige gelegentliche Schreibfehler und Auslassungen, vollständige und gute Abschrift des Originals vorlag, während die ersten Herausgeber der beiden andern genannten Dramen sich mit überaus nachlässigen und unvollständigen Handschriften, die sie nothdürftig zusammenflickten und ergänzten, behelfen mussten. So konnte der Herausgeber der Quarto von Richard III. einen Text liefern, der, unbeschadet aller willkürlich mit ihm vorgenommenen Aenderungen, im Ganzen und Grossen den Eindruck einer unverfälschten Shakspere'schen Arbeit machte und wahrscheinlich auch auf uns machen würde — wenn etwa die Herausgeber der Folio, wie in einigen andern Fällen, auch in diesem Falle für ihre Gesammtausgabe den Quartodruck statt des Theatermanuscripts benutzt hätten.

Nach diesen Präliminarien, welche selbstverständlich nur eine Hypothese der andern entgegenstellen konnten, beginnen wir unsere eigentliche kritische Arbeit mit der Musterung derjenigen Verse und Stellen, welche sich allein in der Folio finden, und prüfen daran, inwiefern ihre Beschaffenheit und ihre Stellung im Context die Annahme einer spätern Interpolation von Seiten des Dichters rechtfertige, oder aber den Schluss auf Auslassungen von Seiten des Herausgebers der ersten Quarto gestatte. Da diese »Zusätze«, wie wir sie vorläufig noch bezeichnen wollen, durch das ganze Stück hindurch zerstreut, 190 Zeilen betragen, so werden wir uns hier mit einer Auswahl derselben begnügen müssen und dürfen das um so eher, als bei ihnen, die Entscheidung falle aus wie sie wolle, die Shakspere'sche Autorschaft kaum von irgend einer Seite angezweifelt worden ist.

In dem Monolog der Anna (A. I. Sc. 2) hat die Folio zwei einzelnstehende Verse mehr als die Quarto:

Cursed the blood that let this blood from hence!
und *And that be heir to his unhappiness!*

Der erste Vers mag aus Versehen von Q1 ausgelassen sein, da auch die beiden vorhergehenden Verse mit *Cursed* beginnen. Den andern Vers scheint aber der Anonymus, dem der eigenthümliche Sinn von *unhappiness* an dieser Stelle nicht recht einleuchten mochte, der platten Verständlichkeit aufgeopfert zu haben — ein Verfahren, das wir unserm Anonymus noch an manchen Stellen werden nachzuweisen haben, an Stellen, wo er dann das Wort des Dichters mit seinem eignen vertauscht. Dass aber Shakspere diese beiden Verse nicht etwa erst später eingefügt haben kann, das geht hinlänglich aus dem Context hervor. *Cursed the blood etc.* bildet die vollkommene Antithese zu dem vorhergehenden *Cursed the heart etc.* — Und *And that be heir etc.* vervollständigt erst den Fluch, den Anna auf Richard's künftiges Kind herabruft. Dasselbe soll nicht bloss bei der Geburt schon mit seiner Hässlichkeit die Mutter erschrecken, sondern auch fernerhin alle bösen Eigenschaften des argen Vaters erben.

Ein längerer Passus, 12 Verse, fehlt in derselben Scene in Q1 da, wo Gloster von seinen Augen spricht, die niemals weinen konnten:

These eyes which never shed remorseful tear
bis *Thy beauty hath, and made them blind with weeping.*

Der Anonymus strich ihn als überflüssig, weil darin auf historische Ereignisse angespielt wird, die vor unser Drama fallen. Wir wissen aber, wie sorgfältig Shakspere überall die Fäden zwischen den drei Theilen des *King Henry VI.* einerseits und *Richard III.* andrerseits festhält und weiterspinnt. Namentlich musste das sein Augenmerk bei der ersten Abfassung unsres Dramas sein, das zunächst als Fortsetzung und Schluss der grossen Lancaster-Tragödie bei seinem Publicum sich einführen sollte. Späterhin, als die eminente Popularität dieses letzten Schauspiels dasselbe gleichsam von seinen

Vorgängern losgelöst und auf eigne Füsse gestellt hatte, konnte dem Dichter weniger darum zu thun sein, solche geflissentliche historische Reminiscenzen aus den vorhergehenden, weniger beachteten Lancastertragödien durch specielle Einschaltungen wieder aufzufrischen oder seinem Publicum einzuschärfen. Aber davon abgesehen, wird jeder Leser, wenn er die vorhergehenden Verse liest:

Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
Sham'd their aspect with store of childish drops,

eine weitere Ausführung des darin erst angedeuteten Gedankenganges erwarten, und diese weitere Ausführung bietet uns nur der Text der Folio, während die Quarto ohne Weiteres abbrechend fortfährt:

I never sued to friend nor enemy

und damit deutlich genug das Vorhandensein einer nicht vom Dichter herrührenden Lücke spüren lässt.

Wenn Gloster (A. I. Sc. 3) auf die Drohung der Königin Elisabeth, dass sie ihrem Gemahl die ihr zugefügte Unbill klagen werde, erwidert:

Look, what I have said
I will avouch in presence of the king,

so konnte er sich die bösen Folgen solcher Freimüthigkeit nicht verhehlen und musste hinzufügen, was wir nur in der Folio finden:

I dare adventure to be sent to the Tower.

Dass dem Dichter diese Consequenz erst später klar geworden sein sollte, ist ganz undenkbar; sehr denkbar ist aber, dass der überarbeitende Anonymus den betreffenden Vers überschlagen hat.

In derselben Scene tilgte der Anonymus eine Bezugnahme auf frühere Vorgänge.

Gloster. *Wert thou not banished on pain of death?*
Q. Mar. *I was; but I do find more pain in banishment*
Than death can yield me here by my abode.

Shakspere's Publicum, welches zum Schluss von *K. Henry VI. Third Part* die Königin Margarethe nach Frankreich in's Exil hatte

wandern sehen, musste natürlich sehr erstaunt über ihr unerwartetes, noch dazu von der Chronik nicht berichtetes Wiedererscheinen in England sein; und ebenso natürlich musste der Dichter sich veranlasst fühlen, das befremdende Wiederauftreten der Margarethe zu erklären. Der Anonymus freilich, der es nur mit der Zubereitung eines einzelnen Richard III. für den Druck zu thun hatte, durfte diese orientirenden Verse als überflüssig und störend streichen.

Die Erzählung seines Traums (A. I. Sc. 4) beginnt Clarence mit den Worten, die bezeichnend genug von seinem gegenwärtigen Gefängniss im Tower ausgehen:

Methoughts that I had broken from the Tower
And was embark'd to cross to Burgundy.

Ist es wahrscheinlicher, dass der Dichter diese beiden Verse der Folio aus dem einen der Quarto:

Methoughts I was embark'd for Burgundy

nachträglich erweitert hat, oder dass der Anonymus die ursprünglich vorhandenen willkürlich in solcher Weise verkürzte und verstümmelte, vielleicht weil ihm die Erwähnung des Tower hier wie an einer Stelle der vorhergehenden Scene (vergl. oben) überflüssig schien? Weiterhin fehlt in derselben Traumerzählung der Vers:

All scatter'd in the bottom of the sea.

Ehe Clarence erzählt, dass einige Juwelen in den Augenhöhlen der Todtenköpfe gesteckt, muss er doch zuvor berichten, wie sämmtliche Kleinodien zerstreut auf dem Meeresgrunde lagen, was der Anonymus freilich übersah.

Das kurze und rührende Gebet, welches Clarence vor seinem Entschlummern spricht:

O God! if my deep prayers cannot appease thee etc.

entspricht so ganz Shakspere's bekannter Manier, auf kommende Ereignisse im Voraus hinzudeuten, also hier auf die Gefahren, welche der Familie des Clarence drohen, dass wir schon deshalb hier keinen spätern Zusatz des Dichters annehmen könnten, selbst wenn nicht

die willkürliche Auslassung dieser vier Verse in der Quarto einen schroffen, unvermittelten Uebergang herausstellte von den Versen:

O Brakenbury, I have done those things etc.

zu den darauf folgenden, an denselben Brakenbury gerichteten:

I pray thee, gentle keeper, stay by me etc. [1])

Der bedeutsame Zug, dass die Mörder selbst erblassen, wenn sie dem erwachenden Clarence mit drohender Miene nahen:

Your eyes do menace me. Why look you pale?

ist doch unserm Dichter schwerlich erst später beigefallen, von dem Anonymus aber vielleicht deshalb gestrichen, weil er in seiner platten Verständlichkeit die drohenden Mienen der Mörder nicht mit deren blassem Aussehen zu reimen verstand.

Die Abweichungen des Foliotextes vom Quartotext gegen das Ende dieser Scene, beginnend mit den Worten:

Sec. Murd. What shall well do?
Clar. Relent, and save your souls etc.

haben bisher noch keine ganz befriedigende Ausgleichung gefunden, ohne dass deshalb die von der Folio und vielleicht schon im Manuscript an verkehrter Stelle eingeschalteten Verse als ein späterer Zusatz des Dichters zu betrachten wären. Wahrscheinlicher fand der Anonymus sie schon in seiner Handschrift vor und strich sie kurzweg, weil er sie nirgendwo richtig einzufügen wusste.

Nachdem (A. II. Sc. 1) der sterbende König Eduard in directer Aufforderung zunächst zwischen der Königin und Hastings scheinbare Freundschaftsbezeugungen provocirt hatte, musste er, wie das Folgende ergiebt, eine ähnliche directe Aufforderung an Dorset und Hastings richten. Das geschieht aber nur in der Folio:

K. Edw. Dorset, embrace him; — Hastings, love lord marquess.

---

[1]) Der Anonymus, dem das nicht bestimmt genug klang, setzte dafür:

Keeper, I pry'thee, sit by me awhile

und ändert denn auch consequenter Weise weiterhin den Vers der Folio:

There lies the duke asleep — and there the keys

in den Vers der Quarto um:

Here are the keys, there sits the duke asleep.

In der Quarto umarmen sich die Beiden aus freien Stücken, ohne vom König ausdrücklich gemahnt zu sein.

Verhältnissmässig bedeutendere Auslassungen weist die Quarto in der folgenden Scene auf. Dem Dichter schien es ebenso angemessen, wie dem Anonymus überflüssig, dass Dorset und Rivers ihrer Schwester und Mutter, der Königin Elisabeth, in deren wilden Schmerzausbrüchen Trost einzusprechen suchen, nicht aber theilnahmlos dabeistehen.

Gewiss sind also die Reden der Beiden:

Dors. Comfort, dear mother: God is much displeased etc. und
Riv. Madam, bethink you, like a careful mother etc.

von denen die zweite die wesentliche Hindeutung auf das Kommende, auf die baldige Krönung des jungen Prinzen enthält, kein späterer Zusatz Shakspere's.

Noch handgreiflicher ist aber folgende, bedeutendere Auslassung von Seiten des Anonymus. Buckingham schliesst seine Rede, welche beginnt:

You cloudy princes, and heart-sorrowing peers

mit den Worten:

Me seemeth good, that with some little train
Forthwith from Ludlow the young prince be fetch'd
Hither to London to be crown'd our king.

Natürlich begehrt nun jeder Anwesende und ebenso jeder Zuschauer zu wissen, weshalb der junge König in so verdächtiger und auffälliger Weise nur »mit kleinem Gefolge« eingeholt werden solle; und Rivers fragt deshalb alsbald:

Why with some little train, my lord of Buckingham?

und erhält von Buckingham eine Erklärung, die ihm selber wie dem Hastings genügt und scheinbar auch Gloster überzeugt. So steht es in der Folio, während in der Quarto Gloster's, dem Vorschlage Buckingham's zustimmende Worte:

Then be it so, and go we to determine etc.

sich unvermittelt an die oben citirten Worte Buckingham's schliessen

und das so mysteriös klingende *with some little train* ganz unerklärt lassen, als ob sich das so ganz von selbst verstünde.

In A. III. Sc. 1 ertheilt Buckingham dem dienstfertigen Catesby den Auftrag, Hastings auf morgen in den Tower zu bescheiden zur Berathung über die Krönung. Die betreffenden Verse:

And summon him to-morrow to the Tower
To sit about the coronation

fehlen aber in der Quarto, so dass in der folgenden Scene es durchaus räthselhaft bleibt, was Hastings im Tower, wohin er auch nach dem Texte der Quarto zu gehen im Begriff steht, zu schaffen haben kann.

Bisweilen streicht der Anonymus, der, wie wir sahen, der vom Dichter geflissentlich betonten Bezugnahme auf Vorhergegangenes und Kommendes abhold ist, einzelne Verse, selbst auf Kosten der Construction wie des Zusammenhanges. So spricht Grey auf dem Wege zu seiner Hinrichtung (A. III. Sc. 3):

Now Margaret's curse is fall'n upon our heads,
When she exclaim'd on Hastings, you and I,
For standing by when Richard stabb'd her son.

So hat die Folio und so muss Shakspere von vornherein geschrieben haben, da er unmöglich den mittlern, in der Quarto fehlenden Vers erst später eingefügt haben kann.

Wie unser Dichter ungern seine Personen im Laufe des Dramas auftreten lässt, ohne sie vorher namhaft gemacht und das Publicum auf ihre Erscheinung vorbereitet zu haben, so leitet auch Gloster die Komödie der Heuchelei, welche er den Londoner Bürgern vorspielen will, schon zum Schluss von A. III. Sc. 5 ein, indem er Lovel und Catesby bescheidet:

Go, Lovel, with all speed to doctor Shaw;
Go thou to Friar Penker; bid them both
Meet me within this hour at Baynard's castle.

Der Anonymus streicht diese drei Zeilen, und so weiss der Leser der Quarto gar nicht, wer die beiden Geistlichen doch sein

mögen, zwischen denen Gloster (A. III. Sc. 7) erscheint. Und, was noch schlimmer ist, der Leser merkt gar nicht, wie Gloster selbst von langer Hand diese Intrigue schon eingefädelt hat, ohne erst Buckingham's dahin zielenden Rathschlag abzuwarten:

And look you, get a prayer-book in your hand
And stand between two churchmen, good my lord, etc.

Auf das Gebetbuch in Gloster's Händen macht denn auch Buckingham speciell nachher die Londoner Bürger aufmerksam, wenigstens in der Folio, denn in der Quarto strich der Anonymus den betreffenden Vers als eine müssige Wiederholung und ebenso den auf ihn folgenden:

And see, a book of prayer in his hand;
True ornament to know a holy man.

Andere in verschiedener Weise charakteristische Auslassungen hat sich der Anonymus zu Anfang derselben Scene gestattet. In Buckingham's Bericht von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern streicht er zunächst:

with his contract with Lady Lucy
And his contract by deputy in France,

natürlich wiederum, weil Shakspere hier auf Punkte hinweist, die vor den Anfang des Dramas Richard III. fallen, also nach dem Dafürhalten des Anonymus die Leser der Quarto nicht weiter interessiren konnten. Er übersah dabei nur, dass das Vorhergehende:

Glost. *Touch'd you the bastardy of Edward's children?*
Buck. *I did;*

durch solche Streichung ganz unverständlich und räthselhaft wird. Die Kinder Eduard's, welche das Shakspere'sche Publicum für legitim hielt, konnten nur durch den Hinweis auf Eduard's frühere Verlobung mit der Lady Lucy und mit der Prinzessin Bona von Frankreich zu Bastarden gemacht werden. — Die folgende Anschuldigung des verstorbenen Königs in Buckingham's Munde:

The insatiate greediness of his desires

steht in der Quarto so vage wie möglich da und erhält erst ihre volle Bedeutung für die Londoner Bürger durch den folgenden Vers der Folio:

And his enforcement of the city wives.

Die auffälligste Streichung ist aber die dritte in dieser Rede Buckingham's, wo er auch den Eduard selbst, wie vorher dessen Kinder, zum Bastard macht:

his own bastardy,
As being got, your father then in France:
Withal I did infer your lineaments,
Being the right idea of your father, etc.

Wie ungeschickt, fragen wir, kommt da Buckingham von der Erzeugung Eduard's in Abwesenheit des Vaters auf Richard's Gesichtszüge zu sprechen? Es fehlt eben der verbindende Vers, den die Folio auf den Vers *As being etc.* folgen lässt:

And his resemblance, being not like the duke.

Nun erst kommt Sinn und Verstand in die Sache: Eduard, der Bastard, sah dem Herzog York nicht ähnlich, wohl aber Richard, der ächte Sohn.

Einen längern Passus hat die Quarto gestrichen in der Antwort Gloster's auf Buckingham's Bitte, dass er selbst König werden möge. Der Dichter, der hier ziemlich genau dem Bericht seines Chronisten folgt, lässt zuerst Gloster im Zweifel sein, ob er lieber stillschweigen oder die Supplicanten bitter tadeln solle. Weshalb er sich am Ende doch zu Letzterm entschieden habe, das muss er natürlich motiviren, und das thut er auch in zehn Versen der Folio, während die Quarto diesen ganz unentbehrlichen Passus:

If not to answer, you might haply think etc.
bis *Definitively thus I answer you*

weglässt und damit den stehen gebliebenen vorhergehenden Versen:

I cannot tell if to depart in silence
Or bitterly to speak in your reproof,
Best fitteth my degree, or your condition

jede Beziehung und Erklärung entzieht. — Es ist schlechterdings undenkbar, dass der Dichter hier in Gloster's so fein berechnetem Raisonnement zuerst eine klaffende Lücke gelassen, die er dann später, nachdem er abermals bei seinem Chronisten sich Raths erholt, mit dessen Hülfe ergänzt haben sollte.

Zu Anfang des vierten Acts treten von der einen Seite die verwittwete Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York auf, von der andern Seite Anna, Richard's nunmehrige Gemahlin, welche die junge Tochter des Clarence an der Hand hält. Natürlich begrüssen sich die Damen gegenseitig:

Duch. *Who meets us here? — my niece Plantagenet,*
Led in the hand of her kind aunt of Gloster? etc.

So in der Folio. In der Quarto nimmt aber in auffällig ungeschickter Weise die Herzogin von ihrer Schwiegertochter gar keine Notiz, sondern allein von ihrer noch unmündigen Enkelin. Der Anonymus liess nämlich nur den ersten Vers stehen, strich das Folgende, einschliesslich Anna's Worte:

A happy and a joyful day to you

und änderte die Replik der Elisabeth, welche nach dieser Streichung freilich nicht mehr passen wollte:

As much to you, kind sister! Whither away?

folgendermaassen um:

Sister, mell met. Whither away so fast? [1])

Das leidige Versfüllsel *so fast* scheint sehr wenig dem gemessenen langsamen Gange der trauernden Damen zu entsprechen. — Nebenbei bemerkt, erfahren wir aus dem ersten der hier gestrichenen Verse zuerst die Thatsache, die Shakspere, nach seiner uns bekannten Art, dem Publicum gleich beim Auftreten der betreffenden

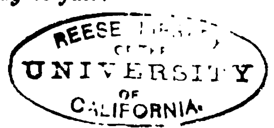
---

[1]) Der Anonymus hat zudem diese geistreiche Wendung theilweise sich selber entlehnt. A. II. Sc. 3 beginnt in der Folio:

Good morrow, neighbour: Whither away so fast?

In der Quarto wird daraus

Neighbour, well met: Whither away so fast?



Personen anzudeuten nicht unterlässt, dass Richard mittlerweile sich wirklich mit Anna vermählt hat.

Bisher fanden wir keine einzige Stelle, die wie ein späterer Zusatz von der Hand des Dichters aussah. Erst bei der Rede, mit welcher Elisabeth diese Scene schliesst, bei ihrer Apostrophe an den Tower, welche in der Quarto fehlt, läge die Möglichkeit wenigstens einer nachträglichen Einschaltung vor. Und doch musste der Dichter von vornherein, als er diese Scene niederschrieb, gefühlt haben, dass Elisabeth nicht so stumm weggehen dürfe von dem Thor des Gefängnisses ihrer Kinder, in das man ihr den Eingang verweigert hatte. Wohl aber mochte der Anonymus diese pathetischen, seinem prosaischen Geschmack vielleicht nicht zusagenden Verse streichen, in denen mit kühner aber ächt Shakspere'scher Personification der Tower als »rauhe Amme« und »mürrischer Spielgenosse der jungen Prinzen« angeredet wird. — Gleichen Anstoss nahm wahrscheinlich die zahme Aesthetik des Anonymus an zwei Versen aus Margarethe's Schilderung (A. IV. Sc. 4) des Höllenhundes Richard, die er auch gestrichen hat:

That reigns in galled eyes of weeping souls;
That excellent grand tyrant of the earth.

Vielleicht hätte er sie doch stehen lassen, wenn er sie nicht so gestellt, wie hier und in der Folio, gefunden hätte; sondern in der offenbar richtigen Umstellung, die Capell zuerst mit ihnen vornahm:

That excellent grand etc.
That reigns in etc.

Am weitesten sind die Auslassungen der Quarto gegangen in der nun folgenden Scene zwischen Richard und Elisabeth (A. IV. Sc. 4). Die unverhältnissmässig erscheinende Länge dieses Dialogs, wie er sich durch mehr als 200 Verse hinzieht, hat allerdings schon manche Kritiker befremdet, bis uns Oechelhäuser in seinem vortrefflichen Essay über Richard III. den Schlüssel des Räthsels darbot. Ist es aber denkbar, dass Shakspere diese auch in der Quarto immerhin lange Scene, ohne das Bedürfniss der Aufführung zu berücksichtigen, noch nachträglich um beiläufig 70 Verse ver-

längert haben sollte? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass eine so beträchtliche Ausdehnung gleich in der ersten Entwickelung seines leitenden Gedankens gelegen hat, über dessen Verfolgung und Ausführung er dann vielleicht die theatralische Convenienz, die er nach der Bühnenprobe schon eher beachtet haben würde, ausser Acht liess? — Dass aber die Streichungen der Quarto hier nicht vom Dichter herrühren können, indem sie die Kette des Raisonnements gewaltsam zerreissen, ist leicht nachzuweisen. In der Quarto nimmt Richard die Anspielung der Elisabeth auf die Ermordung ihrer Kinder durch ihn:

My babes were destin'd to a fairer death,
If grace had bless'd thee with a fairer life

in auffälliger Weise ruhig hin und geht auf andre Dinge über. — In der Folio macht viel folgerechter Richard zuerst den schwachen Versuch, die ihm vorgehaltene Blutschuld von sich abzuwälzen:

You speak as if that I had slain my cousins,

worauf Elisabeth ihn mit deutlicheren Worten als den Anstifter der Unthat bezeichnet:

Cousins, indeed; and by their uncle cozen'd etc.

Das ihm anstössige Wortspiel mit *cousins* und *cozen'd* war wahrscheinlich für den Anonymus ein Grund, die ganze Rede der Elisabeth zu streichen.

Noch viel ungenirter hat der Anonymus im weiteren Verlauf der Scene aufgeräumt. Er lässt auf Elisabeth's Worte:

There is no other way;
Unless thou couldst put on some other shape,
And not be Richard that hath done all this

alsbald als Richard's Antwort die Worte folgen:

Infer fair England's peace by this alliance.

So plump verfährt aber Shakspere's Richard nicht. In den 55 Versen, welche der Anonymus hier strich, macht zunächst Richard als Motiv seiner Unthaten seine Liebe zu der Tochter der

Elisabeth geltend; und als diese Rechtfertigung bei der Königin natürlich nicht verfangen will, stellt er ihr als Ersatz des Verlornen die Königswürde und eheliches Glück für ihre Tochter, für sie selbst das Verbleiben der Krone in ihrer Familie, die Heimberufung ihrer Verwandten aus dem Exil in Aussicht. Dann fragt Elisabeth, scheinbar nachgebend, in welcher Weise sie denn ihre Tochter zu Richard's Gunsten stimmen könne, und darauf giebt Richard ihr erst den Bescheid:

Infer fair England's peace by this alliance,

den der Anonymus ungeschickt genug mit den oben citirten Worten der Elisabeth zusammengeflickt hat, obwohl dieselben weder eine Frage enthalten, noch auch eine Hindeutung auf Jemanden, dem Elisabeth »den Frieden England's vorstellen« solle. So steht das *Infer* denn in der Quarto ganz beziehungslos. Der Grund aber, weshalb er diesen Passus strich, lässt sich vielleicht errathen. Richard's Worte:

Say, that I did all this for love of her!

implicirten für den subtilen Gesehmack unsers Aesthetikers eine undramatische Wiederholung der zu Anfang unsers Dramas der Anna gegenüber gespielten Heuchlerrolle Richard's und mussten deshalb sammt der ganzen folgenden Rede den Platz räumen.

Wenn wir sahen, wie willkürlich und ungeschickt der Anonymus den vollen Shakspere'schen Text des Richard III. in grösseren und kleinern Auslassungen zusammenstrich, so ist uns gewiss ein Zweifel gestattet, ob derselbe Mann auch wohl überall dem Wortlaut dessen, was er stehen liess, so weit respectirt habe, dass er nicht, sei es auf Grund seiner engherzigen Aesthetik, sei es im Drang der Verbesserungslust, der er einmal den Zügel hatte schiessen lassen, Shakspere's Phraseologie mit seiner eignen zu vertauschen in Versuchung gerathen sei. Und dieser Zweifel scheint uns in der That völlig gerechtfertigt zu werden durch eine weitere genauere und unparteiische Vergleichung der Varianten der Quarto und der Folio.

Wir sehen uns, indem wir nunmehr zu diesem Theil unserer Untersuchung übergehen, auch hier zunächst nach einem festen Anhaltspunkte um und glauben den am sichersten in einem Kriterium der Metrik zu finden.

Es ist bekannt, mit welcher genauen Regelmässigkeit Shakspere in der frühern Periode seiner dramatischen Wirksamkeit den Blankvers bildete, und wie die metrischen Licenzen, mit denen er dieses Versmaas mannigfacher und lebendiger zu machen suchte, erst einer späteren Epoche seiner dichterischen Kunst angehören. So dürfen wir denn von vornherein in Richard III. denselben Versbau erwarten, den wir in den drei Theilen des Henry VI. finden, um so eher, als im Sinne des Dichters diese vier Dramen ja nur Ein Ganzes ausmachen sollten. Wo wir also statt des streng gemessenen Verses der Folio einen unregelmässigen in der Quarto finden, dürfen wir diese Anomalie getrost auf Rechnung des Anonymus setzen, der, namentlich am Schluss der Scenen, so wie in den kurzen Wechselreden das metrische Princip der Shakspere'schen Jugendarbeiten so wenig wie überall dessen Stil respectirte. Bei den Beispielen, die wir auswählen, genügt in diesem Fall die einfache Gegenüberstellung zuerst dessen, was der Dichter schrieb (Folio), dann dessen, was der Anonymus daraus machte (Quarto).

(A. I. Sc. 3) *Are come from visiting his majesty*
Came from visiting his majesty.

(ibid.) *I cry thee mercy then: for I did think*
Then I cry thee mercy, for I had thought.

(A. I. Sc. 4) *Environ'd me and howled in mine ears*
Environ'd me about and howled in mine ears.

(ibid.) *What wouldst thou, fellow, and how com'st thou hither?*
In God's name, what are you, and how came you hither?

(ibid.) *Thou didst receive the sacrament to fight*
Thou didst receive the holy sacrament to fight.

(ibid.) *'Tis he that sends us to destroy you here*
'Tis he that sent us hither now to slaughter thee.

(A. II. Sc. 1) *Even in his garments and did give himself*
Even in his own garments and gave himself.

(ibid.) *God will revenge it. Come, lords, will you go?*
God will revenge it. But come, let's in.

(A. II. Sc. 2) *And pitied me, and kindly kiss'd my cheek*
And hugg'd me in his arm, and kindly kiss'd my cheek.

(ibid.) *It were lost sorrow to wail one that's lost*
It were lost labour to weep for one that's lost.

(A. II. Sc. 3) *And the queen's sons and brothers, haught and proud.*
And the queen's sons and brothers, haughty and proud.

(A. II. Sc. 4) *That if his rule were true, he should be gracious.*
That if this were a true rule, he should be gracious.

(A. III. Sc. 1) *And look to have it yielded with all kindness*
And look to have it yielded with all willingness.

(A. III. Sc. 2) *What, shall we to the Tower? the day is spent*
But come, my Lord: shall we to the Tower?

(ibid.) *I am in your debt for your last exercise*
I am beholding to you for your last day's exercise.

(A. III. Sc. 4) *Cousin of Buckingham, a word with you*
Cousin Buckingham, a word with you.

(A. III. Sc. 5) *Tut, I can counterfeit the deep tragedian;*
Tut, fear not me, I can counterfeit the deep tragedian.

(ibid.) *I go: and towards three or four o'clock*
Look for the news that the Guildhall affords
About three or four o'clock look to hear
What news Guildhall affordeth; and so, my lord, farewell.

(A. III. Sc. 6) *The citizens are mum, say not a word*
The citizens are mum and speak not a word.

(A. III. Sc. 7) *Call them again, I am not made of stone*
Well, call them again, I am not made of stone.

(A. IV. Sc. 2) *Please you, but I had rather kill two enemies*
Ay, my lord, but I had rather kill two enemies.

(A. IV. Sc. 4) *And do intend to make her queen of England*
And mean to make her queen of England.

(A. IV. Sc. 4) *Well, as you guess?*
Well, sir, as you guess, as you guess?

(A. V. Sc. 3) *Sir William Brandon, you shall bear my standard*
Where is Sir William Brandon? He shall bear my standard.

(ibid.) *To desperate ventures and assur'd destruction*
To desperate adventures and assur'd destruction.

In allen diesen Beispielen wie in vielen andern, die wir übergehen, bietet die zuerst citirte Version der Folio den regelmässig gebildeten Blankvers, wie er überall in dem Shakspere'schen Drama der ersten Periode so constant erscheint, dass jede unmotivirte Abweichung davon alsbald den Verdacht einer Textcorruption erregen muss. Die dann folgende Version gehört der Quarto an, deren Urheber den normalen fünffüssigen Jambus bald durch Einschiebsel verlängert, bald durch Auslassungen verkürzt, bald durch Aenderungen ganz und gar unmetrisch gemacht hat. Oder sollten wir etwa umgekehrt annehmen, dass Shakspere selber im Widerspruche mit seinen sonst überall zu der Zeit beobachteten metrischen Grundsätzen für seinen Richard III. eine so beträchtliche Reihe unregelmässiger und unvollständiger Verse geschrieben, die dann ein beliebiger Corrector einer späteren Zeit, in welcher Shakspere selbst schon einer freieren Metrik huldigte, in den strenggebundenen Blankvers der Shakspere'schen Jugendepoche umgeschrieben habe?

Wir betrachteten bisher zwei unterscheidende Merkmale des Quartotextes: seine Lücken und seine Verse, die oft gar keine Verse sind oder wenigstens nicht dem metrischen System des jüngern Shakspere entsprechen, und wir gehen nunmehr über zu den sonstigen Varianten der Folio und der Quarto. Bei der verwirrenden Masse des hier vorliegenden Stoffes wird zur bessern Uebersicht eine Scheidung und Sichtung nothwendig sein, welche sich füglich nach Maassgabe der von den Cambr. Edd. theilweise selber aufgestellten Kategorieen vornehmen lässt. Freilich finden die Cambr.

Edd. in der Folio diese Abweichungen von dem ächten Text, während wir sie in der Quarto finden, aber ihre Charakteristik derselben kann uns doch bis zu einem gewissen Grade als Leitfaden dienen. *Sometimes the alterations seem merely arbitrary,* sagen sie, und wir stimmen in unserm Sinne diesem Urtheil völlig bei. In der That hat der Anonymus an sehr vielen Stellen ohne allen ersichtlichen Zweck geändert, indem er aus reiner Aenderungssucht ein Synonym für das andere setzt. So, um nur einige Beispiele aus dem ersten Act herauszugreifen, A. I. Sc. 2: *evils* für *crimes; slew* für *kill'd; soothing* für *smoothing; bosom* für *breast.* — A. I. Sc. 3: *betwixt* für *between; cause* für *mean; yea* für *ay; ere now* für *ere this; time* für *day; I'll not believe* für *I will not think; laid* für *cast; tell* für *say;* — A. I. Sc. 4: *kept in* für *stopt in; grim* für *sour: bear evidence* für *give evidence; certify* für *signify.* Ebenso willkürlich wie diese Aenderungen erscheinen die so sehr häufigen Vertauschungen des Artikels oder des einen Relativ- oder Demonstrativpronomens mit dem andern: wo die Folio *who* oder *that* hat, setzt die Quarto *which*; wo erstere *this* hat, setzt letztere *that* und umgekehrt. Desgleichen Vertauschungen von *As* und *Than* wie A. I. Sc. 2:

More miserable by the death of him
Than I am made by my young lord and thee!

wofür der Anonymus der Quarto setzt:

As miserable by the death of him
As I am made by my poor lord and thee,

wie der Anonymus auch sonst *As-as* für *More-than* setzt. Aehnlich A. II. Sc. 2: *Was never mother had so dear a loss,* wo die Quarto *a dearer loss* setzt. — Ebenso willkürlich wird der Numerus verändert: A. I. Sc. 1: *Brother, good day* in der Folio, *days* in der Quarto. — A. I. Sc. 2: *Stabb'd by the selfsame hand* in der Folio, *hands* in der Quarto. — Ibid. *Sham'd their aspects* in der Folio, wie Shakspere in solchem Fall, wo das Object sich auf ein pluralisches Subject bezieht, in der Regel den Plural hat, *aspect* in der Quarto. — Ibid. *smoothing word* in der Folio, *soothing words* in der

Quarto. — A. I. Sc. 3: *And with thy scorns* in der Folio, weil darunter wiederholte Hohnreden verstanden sind; *scorn* in der Quarto. — A. III. Sc. 4: *Who builds his hope* in der Folio, wo die Quarto *hopes* hat. — A. III. Sc. 7: *Argues your wisdom,* wie die Folio in Uebereinstimmung mit dem folgenden *and your love* liest, wo die Quarto *wisdoms* hat. — A. IV. Sc. 4: *Forbear to sleep the night, and fast the day,* wo die Quarto *nights* und *days* hat.

Alle diese Fälle, deren Aufzählung sich leicht um das Zehnfache vermehren liesse, sind mit geringfügigen Ausnahmen solche, die, absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können, da Shakspere sowohl die eine Lesart wie die andere hätte schreiben dürfen. Relativ betrachtet, drängt sich jedoch auch bei diesen rein willkürlichen Aenderungen wieder die Frage auf, zu welchem denkbaren Zwecke doch, um auf die Kategorieen der Cambr. Edd. zurückzukommen, ein Abschreiber (B_2) oder gar Shakspere selbst (A_2) solche zahllose nichtsbedeutende Aenderungen hätte vornehmen sollen an einem Texte, der durch jahr- und jahrzehntelange Aufführungen schon ein normales, feststehendes Ansehen für das Publicum gewonnen haben musste? Ist es da nicht weit eher denkbar, dass schon im Jahre 1597 ein Dichterling, der einer Abschrift des Shakspere'schen Dramas habhaft geworden war und dasselbe ohne Zuthun, ja ohne Namensnennung des Dichters zum ersten Mal veröffentlichen wollte, die gute Gelegenheit benutzt hat, seine eigne Kunst an dem fremden Werke ohne alle Kontrolle zu üben und darzuthun, um so Shakspere's Schauspiel, nach s e i n e r Meinung in verbesserter Gestalt dem kauf- und leselustigen Publicum darzubieten? Letztere Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn wir nunmehr diejenigen Stellen mustern, in denen der Anonymus nicht bloss unwesentliche und gleichgültige Aenderungen sich herausnahm, wie die bisher von uns betrachteten, sondern wesentliche.

Solche vermeintliche Verbesserungen sind oft syntactischer Art und sollen Ungenauigkeiten und Licenzen, wie sie Shakspere in seiner Construction sich so oft verstattet, beseitigen. So Act I. Scene 1:

Belike, his majesty hath some intent
That you should be new-christen'd in the Tower,

wo die Quarto *shall* für *should* setzt. Und umgekehrt A. I. Sc. 2:

And by despairing shalt thou stand excus'd,

wo die Quarto, die Energie der Shakspere'schen directen Rede verkennend, *shouldst* für *shalt* setzt, in genauerer Bezugnahme auf das vorhergehende Wort Richard's:

By such despair I should accuse myself.

So auch A. II. Sc. 2:

If that our noble father were alive,

wo die Quarto *be* für *were* setzt, weil das Präsens vorangeht, ein unserm Dichter in Relativsätzen sehr geläufiger Moduswechsel. — Häufig setzt der Anonymus *shall,* wo Shakspere *will* setzte, z. B. A. II. Sc. 1:

Come, come, we fear the worst; all will be well —

will in der Folio, *shall* in der Quarto; und umgekehrt. — Desgleichen wird der eigenthümliche Shakspere'sche Gebrauch bestimmter Präpositionen zu Gunsten des gewöhnlichen Gebrauchs von dem Anonymus verwischt. So A. I. Sc. 3:

But thus his simple truth must be abus'd
With silken, sly, insinuating Jacks,

wo die Quarto *By* für *With* setzt; und bald darauf in derselben Scene:

By heaven, I will acquaint his majesty
Of those gross taunts,

wo die Quarto *With* für *Of* setzt.

Ibid.: *Or, if she be accus'd on true report.*

Das *on* der Folio »auf Grund wahrer Berichte«, sagt mehr als das matte *in* der Quarto »in wahrem Berichte.« — *By* für *with* sagt die Quarto auch A. II. Sc. 2:

I have bewept a worthy husband's death
And lived with looking on his images.

A. I. Sc. 4: *Because I will be guiltless from the meaning.*

Das *guiltless of the meaning* der Quarto scheint allerdings die natürlichere Construction, drückt aber nicht so prägnant wie die Lesart der Folio das Sichlosmachen, Sichfernhalten von einer Sache aus, mit der man nichts zu schaffen haben will. — So auch A. II. Sc. 1:

Madam, yourself is not exempt from this.

Der Anonymus setzte nach gewöhnlicherer Construction *are* für *is,* und in loserem Anschluss an *exempt* setzte er *in* für *from.* Eben vorher in derselben Scene hatte die Folio:

And more to peace my soul shall part to heaven

und die Quarto:

And now in peace my soul shall part from heaven.

Hier setzte der Anonymus das Flickwort *now* für *more,* weil er dessen Zusammenhang mit dem folgenden *to peace* nicht fasste: »zum bessern Frieden zum Himmel eingehen«. Da ihm aber zugleich das doppelte *to* lästig war, strich er es beide Male und verband willkürlich und gesucht *in peace from heaven* »in einem Frieden, der vom Himmel kommt.«

Ibid: *If I unwillingly or in my rage*
Have aught committed that is hardly borne
To any in this presence.

Shakspere verband wahrscheinlich in doppelter oder zweideutiger Construction, wie wir sie bei ihm so häufig antreffen, *To any* nicht bloss mit dem nächstvorhergehenden *that is hardly borne,* sondern auch mit dem entfernteren *If I have aught committed,* »wenn ich gegen Jemanden etwas begangen habe«. Der Anonymus aber, ein abgesagter Feind aller kühnen und unklaren Constructionen, tilgte jene erste Beziehung, indem er *By any* setzte.

Diese ängstliche Berücksichtigung planer Verständlichkeit, welche Alles wörtlich nimmt und genommen wissen will, hat überhaupt den Anonymus in zahlreichen Fällen seiner vermeintlichen Verbesserungen geleitet. So scheint gleich die erste Variante, die wir überhaupt in Richard III. finden, daher zu rühren:

A. I. Sc. 1: *He capers nimbly in a lady's chamber*
To the lascivious pleasing of a lute.

Einer Laute ein »üppiges Behagen« zuzuschreiben, schien dem Anonymus doch zu kühn. Er änderte deshalb *love* für *lute* und dachte bei *love* an die *lady*, von der in der vorhergehenden Zeile die Rede war.

Ibid.: *More pity, that the eagles should be mew'd,*
While kites and buzzards play at liberty.

Die Lesart der Quarto *prey* für *play* der Folio erscheint allerdings auf den ersten Anblick ebenso naheliegend wie plausibel und ist deshalb von allen späteren Editoren, auch von denen, die sonst die Lesarten der Folio für Verbesserungen von Shakspere's Hand halten und bevorzugen, adoptirt worden. Indess scheint der Dichter hier an den einfachen Gegensatz zwischen der Einsperrung, dem Eingesperrtsein der edleren Geschöpfe und dem freien Spielraum der gemeineren gedacht zu haben. — *eagle* für *eagles* änderte der Anonymus aber, indem er das Gleichniss auf Clarence allein und ausschliesslich bezog, was schwerlich in der Absicht des Dichters gelegen hat.

A. I. Sc. 2: *Set down, set down your honourable load.*
Auch das schien dem Anonymus zu kühn gesagt, und da der verstorbene König Heinrich allerdings ein »ehrenreicher Herr« gewesen, setzte er *lord* für *load,* in der gewöhnlichen Abkürzung *lo.,* aus der dann die spätern Quarto's *lord* machten.

Ibid.: *And I no friends to back my suit withal,*
But the plain devil and dissembling looks.

Dass Richard den Teufel und den heuchlerischen Schein zu den Freunden zählt, die seine Werbung um Anna unterstützen, schien dem Anonymus doch zu viel: er setzt deshalb das matte *nothing* für *no friends.* Zugleich scheint er *withal* »damit« entweder nicht verstanden [1]) oder für überflüssig gehalten zu haben. Er ändert *at all,* das er dann mit *nothing* verbindet.

---

[1]) Dass er *withal* im Shakspere'schen Sinne nicht verstanden, scheint aus einer andern Aenderung hervorzugehen. A. IV. Sc. 4 hat die Folio:
And bid her wipe her weeping eyes withal.
Die Quarto hat *dry* für *wipe,* und *therewith* für *withal.*

A. I. Sc. 3: *Against my children, brothers, and myself.*
Die Königin spricht von Gloster's Feindschaft gegen ihre Kinder erster Ehe, Dorset und Grey, gegen ihre Brüder und gegen sie selbst. Der Anonymus in der Besorgniss, dass man unter *my children* auch ihre Kinder zweiter Ehe, die jungen Prinzen, verstehen möchte, änderte *my kindred* dafür, was aber vor *brothers* ziemlich ungehörig steht.

Ibid.: *I do the wrong and first begin to brawl.*
Richard spricht von seinem constanten Verfahren. Der Anonymus denkt aber nur an Richard's Auftreten in dieser Scene und ändert deshalb *began.* Consequenter Weise hätte er freilich dann auch *did* für *do* setzen müssen.

A. I. Sc. 4: *Tut, I am strong-framed, he cannot prevail with me etc.*

Wenn der Anonymus der Quarto *strong in fraud* für *strong-framed* setzt, so liegt es nahe, den einzelnen Fall für sich allein betrachtet, an einen Schreib- oder Druckfehler zu denken. Wer jedoch die ganze corrigirende Thätigkeit des Anonymus in ihrem System und Zusammenhange betrachtet, der wird auch hier nicht zweifeln, dass der Anonymus nicht einzusehen vermochte, was der starke Körperbau dem Mörder gegen den Teufel helfen würde, und deshalb, indem er sich diesmal von dem *ductus literarum* leiten liess, *in fraud* für *framed* setzte. — Aehnlich mag es sich verhalten

A. II. Sc. 2: *Thine being but a moiety of my grief,*
wo der Anonymus die Beziehung des *thine* auf das Folgende *a moiety of my grief* entweder nicht verstand oder zu kühn fand, und deshalb *Then* für *Thine* setzte. [1]) — Die Neigung des Anonymus für ein unverstandenes Wort ein ähnlich lautendes zu setzen, hat ihn denn bisweilen zu ganz sinnlosen Aenderungen veranlasst, so

---

[1]) Mit Participialconstructionen wird der Anonymus auch sonst nicht immer fertig. So ändert er A. IV. Sc. 4:

As one being best acquainted with her humour

auf Kosten des Metrums so um:

As one that are best acquainted with her humour.

A. II. Sc. 4: *Insulting tyranny begins to jet*
Upon the innocent and aweless throne.

Für *aweless,* das hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne — *wanting reverence*, sondern in dem ungewöhnlichen — *wanting the power of causing reverence* steht, setzt der Anonymus auf's Gerathewohl das sinnlose *lawless.*

A. III. Sc. 1: *Death makes no conquest of his conqueror.*

Der Tod besiegt den Julius Cäsar nicht, der vielmehr den Tod besiegt hat, indem er noch lebt, wenigstens in seinem Ruhme. Der Anonymus fasste diese feinere Beziehung so wenig, dass er *this conqueror* setzt.

A. III. Sc. 7: *He is not lolling on a lewd love-bed.*

Der wollüstige Eduard wird hier charakterisirt, wie er auf einem Bette lottert und schnöder Liebe pflegt. Der Anonymus macht aus *lewd love-bed* ein *lewd day-bed* und damit den Wollüstling zu einem blossen Faullenzer.

Ibid.: *Seduc'd the pitch and height of his degree*
To base declension and loath'd bigamy.

Der Sinn ist, dass König Eduard, indem er sich durch die obscure Wittwe Grey zur Eingehung einer Ehe verführen liess, von der Höhe seines königlichen Ranges herabsank. Statt dieses »königlichen Ranges« bringt der Anonymus hier ganz ungehörig »die Gedanken des Königs« herein, als ob die bisher so erhaben gewesen wären, und setzt *all his thoughts* für *his degree,* weil er Letzteres wahrscheinlich nicht recht verstanden hat.

A. IV. Sc. 2: *Inquire me out some mean poor gentleman.*

Das zweite Epitheton dient zur Erklärung des ersten. Ein Edelmann, den seine Armuth um alles Ansehen gebracht hat, wird um so eher geneigt sein, Clarence's Tochter zu heirathen und dieselbe durch solche Missheirath unschädlich für Richard's Pläne zu machen. Der Anonymus, indem er *mean-born gentleman* setzte, verkannte die *contradictio in adjecto.* Aber die niedrige Geburt einmal angenommen, konnte trotz derselben ein Edelmann es sehr

wohl zu Ansehn und Reichthum bringen und war dann ein für Richard's Zwecke wenig passendes Werkzeug. [1])

A. IV. Sc. 4: *And the beholders of this frantic play.*

Das Schauspiel war ein solches, das die Zuschauer wohl wahnsinnig machen konnte. Der Anonymus beachtete die Shakspere'sche Licenz nicht, die Adjectiva auch in causativem Sinne zu gebrauchen, und setzte deshalb das viel mattere *tragic play,* vielleicht auch um anzudeuten, in welchem speciellen Sinne Shakspere hier das mehrdeutige *play* gebraucht hat.

Ibid.: *Q. Eliz. Where is the gentle Rivers, Vaughan, Grey?*
Duch. Where is kind Hastings?

Jede der beiden königlichen Frauen wirft indirect Richard die Ermordung der ihr Nahegestandenen vor. Das abgekürzte Verfahren des Anonymus theilt dafür allein der Elisabeth den Vers zu:

Where is kind Hastings, Rivers, Vaughan, Grey?

ohne zu erwägen, dass Elisabeth schwerlich den Hastings, von jeher den geschwornen Feind ihrer Partei, als *kind* bezeichnen würde, was der Herzogin in Bezug auf den treuen Anhänger der Yorks und den Freund ihres verstorbenen Sohnes eher zukam.

Ibid.: *Which now, two tender bedfellows for dust.*

Die von Richard ermordeten jungen Prinzen sind nun, als Staub zum Staube bestattet, gleichsam Bettgenossen des Staubes geworden. Da sie aber todt sind und ein Raub der Würmer, wie es im nächsten Verse heisst, so können sie nicht wohl Spielkameraden des Staubes sein, wozu die Lesart der Quarto *play-fellows for dust* sie macht. Der Anonymus dachte vielleicht an die von ihm gestrichenen Schlussverse von A. IV. Sc. 1, in denen es heisst: *old sullen play-fellow for tender princes.* Aber damals waren die Prinzen noch am Leben.

---

[1]) Von einem andern Werkzeug, Tyrrel, sagt Richard, nachdem der Page ihm dessen Namen genannt hat:

I partly know the man

und macht damit die Bereitwilligkeit erklärlich, mit der er alsbald auf den Vorschlag des Pagen eingeht. Der Anonymus aber streicht diese Worte und reisst damit ein Glied aus der Kette dieses Shakspere'schen Raisonnements.

Zu der bisher betrachteten Kategorie unberufener Verbesserungen gehören auch einige Beispiele, wie der Anonymus in seiner Neigung, Alles wörtlich zu fassen, einige uneigentlich, aber absichtlich vom Dichter gebrauchte Verwandtschaftsbezeichnungen corrigirt:

A. II. Sc. 1: *Madam, yourself is not exempt from this, —*
Nor you, son Dorset.

Dorset, den der König hier eindringlich und väterlich als Sohn anredet, war aber bekanntlich nur des Königs Stiefsohn. So ändert denn der Anonymus *Nor your son Dorset.* So bleibt von Allen, zwischen denen der König Frieden stiftet, Dorset der Einzige, der nicht direct angeredet wird.

A. II. Sc. 2: *Sister, have comfort, all of us have cause*
To wail the dimming of our shining star:
But none can help our harms by wailing them.

Als Schwester redet hier Richard zum ersten Mal nach dem Tode ihres Gemahls seine Schwägerin Elisabeth an, um ihr unter solcher Maske heuchlerischer Freundlichkeit Zutrauen zu seiner angeblichen Sinnesänderung einzuflössen. Der Anonymus verkannte diesen feinen Zug und setzte das conventionelle *Madam* für das hier so bedeutsame *Sister.* — In der zweitfolgenden Zeile sollte dann noch einer Shakspere'schen Constructionslicenz abgeholfen werden. Zu *none* ist im Sinne des Dichters aus dem vorhergehenden *all of us* noch *of us* zu suppliren, so dass *none of us* dem *all of us* gegenübergestellt ist. Der Anonymus aber fasste *none* als für sich allein dastehend und setzte demnach, indem er den engeren Zusammenhang zerstörte, *their harms* für *our harms.* Auch erschien ihm *cure* deutlicher als das weniger deutliche, aber vom Dichter vorgezogene *help.* — Zum Schluss dieser Scene corrigirt der Anonymus den Dichter noch einmal:

Madam, and you, my sister, will you go,

indem er *my mother* für *my sister* setzt, also respectwidrig die Mutter zuletzt anreden lässt. — Eine ebenso überflüssige Titulaturveränderung nimmt der Anonymus einige Zeilen weiter vor:

To part the queen's proud kindred from the prince,

wo die Quarto *king* für *prince* setzt. Als »Prinz« wird aber der Sohn Eduard's noch lange nachher allgemein bezeichnet, insofern er noch nicht gekrönt und proclamirt ist; und Buckingham am Wenigsten würde ihm hier schon den Königstitel geben.

Nicht gering ist ferner die Zahl der Umstellungen und Wortversetzungen, welche den Text der Quarto von dem der Folio unterscheiden. Dieselben sind entweder rein willkürlich gemacht, oder sie sollen eine dem Geschmacke des Anonymus nicht einleuchtende Shakspere'sche Inversion beseitigen, oder endlich beruhn sie auf missverstandener Auffassung des Sinnes. Wir können auch von diesen drei Kategorieen nur einzelne Proben hervorheben:

A. I. Sc. 3: *To be so baited, scorn'd and stromed at.*

Indem der Anonymus, vielleicht um den Gleichklang von *scorn'd* und *stormed* zu vermeiden, dafür theils änderte, theils umstellte:

To be thus taunted, scorn'd and baited at

übersah er, dass das *at* sich wohl nur auf das intransitive Verbum *to storm* beziehen sollte, nicht aber auf die transitiven Verba *to bait* und *to scorn.*

A. I. Sc. 4: *So full of fearful dreams, of ugly sights.*

So die Folio, in richtiger Wortstellung, denn die »hässlichen Gesichte« erschienen dem Clarence ja erst in seinen »schrecklichen Träumen«. Die Quarto aber stellt ungehöriger Weise um:

So full of ugly sights, of ghastly dreams.

Die Variante *ghastly* für *fearful* entspringt einer Tendenz des Anonymus, auf die wir noch zurückkommen werden, nämlich das Shakspere'sche Wort, wenn es ihm nicht stark genug scheint, durch ein stärkeres zu überbieten. — Die *ugly sights*, die hier erwähnt werden, bringt der Anonymus durch Umstellung bald nachher nochmals an:

What ugly sights of death within mine eyes!

Shakspere hatte passender diesmal *ugly* auf *death* bezogen:

What sights of ugly death etc.

A. I. Sc. 4: *That thus I have resign'd to you my charge.*

To you, das des Nachdrucks wegen voransteht, stellt der Anonymus nach: *my charge to you.*

A. I. Sc. 3: *Thou slander of thy heavy mother's womb*
nennt Margarethe den Richard und sagt damit, seine Mutter habe diese Schmach ihres Schoosses schwer empfunden. Der Anonymus, der diesen Sinn von *heavy* nicht erfasste, setzte das Adjectiv vor *womb*, wo es im Sinne von »schwanger« ziemlich überflüssig steht.

A. IV. Sc. 4: *Without her follows to myself and thee,*
Herself, the land and many a Christian soul
Death, desolation, ruin and decay.

So zählt Richard in richtiger Reihenfolge das Unheil auf, das Allen droht, wenn sein Ehebund mit der Tochter der Elisabeth vereitelt wird. Erst denkt er an sich, dann an die Königin, auf die er einwirken will, dann an deren Tochter, zuletzt an das Land und dessen Bewohner. Der Anonymus lässt aber Richard erst an das Land denken, das in dieser verballhornisirenden Umstellung ganz von seinen, dazu gehörenden Bewohnern losgerissen wird:

Without her follows to this land and me,
To thee, herself, and many a Christian soul
Sad desolation, ruin and decay.

Dabei muss das müssige Epitheton *sad* an die Stelle des ganz unentbehrlichen *death* treten. Den genannten Personen droht der Tod, dem Lande und dessen Bewohnern Verwüstung, Ruin und Verfall.

Bei der Unmasse von Verbesserungen, welche der Anonymus dem Texte unseres Dichters angedeihen liess, kann es auffallen, dass er die Reime unberührt gelassen hat. Freilich spielen dieselben in Richard III. keine grosse Rolle; sie erscheinen in der Regel nur zum Abschlusse einzelner Scenen und bloss ausnahmsweise an andern Stellen. An einer solchen hat jedoch der Anonymus einmal den vom Dichter zur Bezeichnung eines lyrischen Pathos gesetzten Reim zerstört:

A. I. Sc. 4: *And, for unfelt imaginations*
They often feel a world of restless cares,
So that between their titles, and low name,
There's nothing differs but the outward fame.

Brakenbury stellt in diesem betrachtenden Monologe die hohen Ehrennamen und Ehrenrechte *(titles)* der Fürsten dem bescheidenen Namen eines geringen Mannes *(low name)* gegenüber und findet den ganzen Unterschied zwischen Beiden darin, dass von den ersteren überall gesprochen wird *(outward fame)*. Weil aber die *titles* in ihrer Menge im Plural stehen, meint der Anonymus, müsse auch der bescheidene Name des Einzelnen den Plural annehmen, und ändert deshalb *names*. — Den Plural, den er hier ungehörig und zum Schaden des Reimes hereinbringt, beseitigt er ebenso ungehörig zwei Zeilen vorher, wo er *imagination* für *imaginations* setzt. Der Dichter stellt hier den Gegensatz auf zwischen den nur eingebildeten, nicht wirklich empfundenen oder genossenen Vorzügen eines fürstlichen Ranges und einer Fülle nimmer ruhender Sorgen. Es sind also beiderseits Collectivbegriffe, die als solche den Plural erfordern.

Schon oben sahen wir gelegentlich, dass der Anonymus auch da geändert hat, wo ihm das Shakspere'sche Wort nicht prägnant und energisch genug erschien. Wir wollen nun von dieser Art von Emendationen einige Beispiele geben und daneben auch Proben umgekehrter Art, d. h. wo der Shakspere'sche Ausdruck für den zahmen Geschmack des Anonymus zu stark oder zu absonderlich klingen mochte.

A. I. Sc. 1: *Unless to see my shadow in the sun.*

Das blosse »Sehen« des Schattens genügte dem Anonymus nicht; er machte ein »Spähen« daraus: *to spy* für *to see,* obwohl es eben keiner Späheraugen bedarf, um den eignen Schatten in der Sonne zu entdecken.

A. I. Sc. 2: *So I might live one hour in your sweet bosom.*

Der Anonymus mochte finden, dass es sich an einem süssen Busen besser »ruhen« als »leben« lasse, und änderte deshalb *rest* für *live.* Er übersah dabei, dass *live* in einer Antithese zu *death* des vorigen Verses stand:

To undertake the death of all the world.

Ibid.: *And if thy poor devoted servant may*
But beg one favour at thy gracious hand;

servant war dem Anonymus nicht bestimmt genug; er machte *suppliant* daraus und anticipirte damit tautologisch den Inhalt des folgenden Verses.

A. I. Sc. 4: *What was your dream, my lord? I pray you tell me.*

Brakenbury's Bitte, dass Clarence ihm seinen Traum erzählen möge, schien dem Anonymus nicht dringlich genug. Er setzte deshalb:

What was your dream? I long to hear you tell me.

So, mit Weglassung der respectvollen Anrede *my lord* und des respectvollen *I pray you,* durfte etwa ein Höhergestellter oder Gleichgestellter zu Clarence reden, nicht aber der untergebene und ergebene Brakenbury.

A. II. Sc. 2: *Or, like obedient subjects, follow him*
To his new kingdom of ne'er-changing night.

Die Variante der Quarto *of perpetual rest* ist nicht nur trivialer als die Lesart der Folio, sondern passt auch wenig in den Context, in den Sinn der Königin, die hier in ihrer Trostlosigkeit und Verzweiflung keine tröstlichen Bilder sucht, sondern eher abschreckende und melancholische, wie das Bild von einem Schattenreich, das hier unserm Dichter offenbar vorgeschwebt hat.

A. II. Sc. 4: *Or let me die, to look on earth no more.*

Indem der Anonymus *death* für *earth* setzte, hat er durch die Zusammenstellung von *die* und *death* der Stelle eine prägnante Pointe gegeben, die ganz Shakspere'sch aussieht und deshalb unbeanstandet in die späteren Ausgaben übergegangen ist. Fassen wir jedoch diesen Passus im Zusammenhange mit der ganzen Rede der Herzogin auf, so erkennen wir, dass die scheinbar mattere Lesart *earth* doch die richtigere sein möchte. Das Land, die Erde ist durch alle Greuel der Verwüstung, die darüber so manches Jahr lang vor den Augen der Herzogin hingegangen sind, ihr so verleidet, dass sie sterben möchte, um endlich von diesem Anblick befreit zu werden.

A. III. Sc. 1: *Prince. Richard of York! how fares our noble brother?*
York. Well, my dear lord; so must I call you now.

Die Anrede des Prinzen an seinen jüngern Bruder, den er zum ersten Mal seit dem Tode des königlichen Vaters hier wiedersieht,

ist in ihrer Förmlichkeit scherzhaft gemeint. Der jüngere Prinz geht ebenso scherzhaft darauf ein, indem er seinen Bruder zwar als seinen Herrn anredet, aber doch das vertrauliche *dear* hinzufügt. Der Anonymus verwischt sowohl die Nüance des Förmlichen in dem ersten Verse, wie die der Herzlichkeit in dem zweiten, wenn er *our loving brother* und *my dread lord* ändert.

A. III. Sc. 2: *And at the other is my good friend Catesby.*

Wenn Hastings hier den Catesby als seinen guten Freund bezeichnet, so folgt der Dichter darin ganz seinem Chronisten an der entsprechenden Stelle. Es heisst da bei Holinshed: *My lord (quoth the Lord Hastings) on my life never doubt you: for while one man is there which is never thence, never can there be any thing once moved that should sound amiss towards me, but it should be in my ears ere it were well out of their mouths. This meant he by Catesby which was of his near secret council and whom he very familiarly used, and in his most weighty matters put no man in so special trust &c.* — Der Anonymus aber, der den Chronisten nicht gelesen zu haben scheint, hielt das *my good friend* im Munde eines hohen Herrn für eine zu weitgehende Herablassung und setzte das nichtssagende *my servant Catesby* dafür.

A. V. Sc. 3: *Make us thy ministers of chastisement,*
That we may praise thee in thy victory.

Schon im Eingange seines Gebets hat Richmond sich als den Feldherrn Gottes bezeichnet; und wie die eventuelle Niederlage des Feindes als ein göttliches Strafgericht aufgefasst wird, so ist auch der eventuelle Sieg Richmond's ein Sieg Gottes. Der Anonymus verstand das so wenig, dass er *the victory* für *thy victory* setzte.

Ibid.: *Let us be laid within thy bosom, Richard,*
And weigh thee down to ruin, shame and death.

Die Lesart *laid* mochte dem Anonymus, wie später dem Herausgeber Theobald als *a poor feeble reading* erscheinen, und er setzte deshalb an deren Stelle das ähnlich klingende *lead*, das, als viel prägnanter, denn auch seinen Platz in den meisten späteren Ausgaben behauptet hat. Es fragt sich nur, ob Shakspere den Tropus

lead so unvermittelt hier gebraucht und den im Uebrigen aller Metaphern baaren Reden der Geistererscheinungen eingefügt haben würde. So erscheint das *Let us be laid &c.* in Verbindung mit dem folgenden Verse als eine Variation des vorher schon dreimal wiederholten:

Let me sit heavy on thy soul to-morrow.

Eine passende Parallelstelle bietet auch Shakspere's Richard II., wo es A. I. Sc. 2 heisst:

Be Mowbray's sins so heavy in his bosom,
That they may break his foaming courser's back.

Dem Anonymus wurde seine Emendation *lead* wahrscheinlich durch den kurz vorhergehenden Vers Richmond's suppeditirt:

Lest leaden slumber peise me down to-morrow.

Einer noch allgemeineren Zustimmung, als die zuletzt besprochene Lesart der Quarto hat sich eine andere Aenderung des Anonymus von Seiten der spätern Herausgeber zu erfreuen gehabt, welche, als für sich allein stehend und keiner der aufgestellten Kategorieen angehörig, hier erwähnt werden mag. Nach den Worten des Königs Eduard (A. II. Sc. 1):

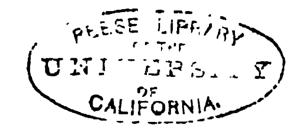
There wanteth now our brother Gloster here
To make the blessed period of this peace,

tritt Richard in Begleitung seines Vertrauten Ratcliffe auf, und Buckingham sagt:

And in good time,
Here comes Sir Richard Ratcliffe an the duke.

Es folgt sodann die Bühnenweisung: *Enter Ratcliffe and Gloster.* — So ist das Arrangement der Folio und so wird also auch das der Aufführung gewesen sein wie der Dichter es vorschrieb. Da aber im Verlauf der Scene Ratcliffe, als eine untergeordnete Persönlichkeit, in diesem fürstlichen Kreise weder das Wort nimmt, noch angeredet wird, so hielt der Anonymus es für angemessen, ihn ganz zu streichen, Gloster allein auftreten zu lassen und Buckingham's Rede demnach so zu ändern:

And, in good time, here comes the noble duke.



Er übersah dabei einen wesentlichen Zug in Shakspere's Dramatik, dass nämlich zur Orientirung des Publicums auf die Stellung der in die Handlung miteingreifenden Personen möglichst frühzeitig hingedeutet werde. Deshalb führt der Dichter schon hier uns den getreuen Helfershelfer Gloster's persönlich und mit geflissentlicher Namensnennung vor, damit wir bei seinem nächstfolgenden Auftreten (A. III. Sc. 2) wissen, wer denn der Mann ist, der auf Gloster's Befehl die Hinrichtung der Verwandten der Königin Elisabeth zu beaufsichtigen hat. Es drängt sich uns auch hier wieder die so oft schon erörterte Frage auf: Ist es wahrscheinlicher, dass Shakspere bereits bei der Anlage und Abfassung seines Dramas den Ratcliffe in Gloster's Begleitung auftreten liess, in scenischer Berechnung und Berücksichtigung der Rolle, die er später zu spielen hatte, oder dass der namenlose Abschreiber, B_2, wie ihn die Cambr. Edd. annehmen, dem solch ein Shakspere'scher Calcül doch kaum zuzutrauen wäre, hier nachträglich eine stumme und unbeachtete Person in den Text hineingebracht?

Von den Aenderungen, welche die Folio von der Quarto unterscheiden, sagen die Cambr. Edd., nachdem sie die »rein willkürlichen« charakterisirt haben: *but more frequently they appear to have been made in order to avoid the recurrence of the same word, even where the recurrence adds to the force of the passage.* Von unserm Standpunkte aus können wir auch dieser Wahrnehmung nur beistimmen, insofern allerdings der Quartotext viele Fälle von Wiederholungen desselben Wortes aufweist, die in der Folio vermieden sind. Es fragt sich aber, ob in den betreffenden Fällen ein nachweislich Shakspere'scher Redegebrauch vorliegt oder vielmehr die Tendenz des Anonymus, durch Wiederholung desselben Wortes irgend einem beliebigen Passus einen unmotivirten Nachdruck zu verleihen? Umgekehrt sind auch die Fälle nicht selten, wo der Anonymus eine vom Dichter selbst durch Wiederkehr desselben Wortes beabsichtigte Potenzirung durch die Vertauschung des einen Wortes mit einem andern verwischt hat. — Einige Beispiele mögen beiderlei Verfahren erläutern.

A. I. Sc. 1: *Vouchsafe, divine perfection of a woman,*
Of these supposed crimes, to give me leave,
By circumstance but to acquit myself.

Anne. *Vouchsafe, diffus'd infection of a man*
Of these known evils but to give me leave,
By circumstance to curse thy cursed self.

Man sieht, wie sich in dieser Rede und Gegenrede Alles entspricht, theilweise in wörtlicher Wiederholung, theilweise im Wortklange *(divine perfection — diffus'd infection)*, theilweise endlich im bewussten Gegensatz, wo also eine Wortwiederholung oder ein Wortanklang unstatthaft sein würde. So wird dem, was Gloster als *supposed crimes* d. h. ihm fälschlich zugeschriebne Verbrechen bezeichnet, Anna's Bezeichnung *known evils* d. h. anerkannte Uebel, entgegengestellt. Indem nun der Anonymus *supposed evils* setzte, um die Rede der Gegenrede noch näher anzupassen, übersah er, dass nur das bestimmte Wort *crimes* hier die deutliche Beziehung auf Gloster, als den Thäter dieser »Verbrechen« enthält und daher nicht mit dem beziehungslosen *supposed evils* vertauscht werden darf. — Andrerseits zerstörte der Anonymus den echt Shakspere'schen Gleichklang der entsprechenden Versanfänge: *Vouchsafe — Of these — By circumstance*, indem er der genaueren Construction zu lieb *For these known evils* setzte. Shakspere construirte freier, etwa so: *vouchsafe to give me leave, of these known evils, to curse thyself.*

Ibid.: *The better for the King of Heaven that hath him.*

»Um so besser ist es für den König des Himmels, der ihn jetzt besitzt«, erwidert Gloster in frivolem Spotte auf das Lob, welches Anna dem todten König Heinrich zollt. Der Anonymus aber, indem er *The fitter* setzt, anticipirt und schwächt zugleich durch diese Tautologie einen Gedanken, den Gloster erst in der nächsten Rede äussert:

For he was fitter for that place than earth.

A. I. Sc. 3: Buckingham versucht zweimal den Redestrom Margarethen's und ihrer Verwünschungen zu unterbrechen. Das erste Mal ruft er ihr zu:

Peace, peace, for shame, if not for charity

und das zweite Mal.

Have done, have done.

Der Anonymus, indem er gleich das erste Mal *Have done* setzte und dann das zweite Mal das doppelte *have done* vereinfachte, verkannte die Steigerung von dem milderen *Peace, peace* zu dem stärkeren *Have done, have done.* — Eine ähnliche Steigerung verwischt der Anonymus in einer nächstfolgenden Rede der Margarethe, wo sie den Buckingham vor Gloster warnt:

O Buckingham, take heed of yonder dog

und einige Zeilen weiter:

Have not to do with him; beware of him.

Das Eindringliche dieser Warnung wird durch den Wechsel des Ausdrucks besser verstärkt als durch die Wiederholung, wie in der Quarto, wo *beware* schon für *take heed* gesetzt ist.

A. I. Sc. 4: *Methought that Gloster stumbled; and, in falling,*
Struck me, that thought to stay him, over-board.

Die Steigerung von dem blossen Straucheln zu dem Fallen ist in der Quarto verwischt durch die müssige Wiederholung des vorhergehenden Wortes in *in stumbling.* — In derselben Scene erwidert Clarence auf die Frage des ersten Mörders, was ihn denn veranlasst habe, den jungen Prinzen Eduard in der Schlacht von Tewkesbury umzubringen:

My brother's love, the devil, and my rage.

Daran schliesst sich dann die Replik des Mörders:

Thy brother's love, our duty, and thy faults
Provoke us hither now to slaughter thee.

Der Anonymus beseitigt das gewichtige Motiv *our duty*, das nämlich die Mörder nur ihre Unterthanenpflicht erfüllten, indem sie den Befehl ihres Königs vollziehn, und wiederholt dafür, wahrscheinlich um im Sinne der Cambr. Edd. »den Eindruck des Passus zu verstärken«, aus dem Vorhergehenden noch einmal *the devil.* Die Mörder werden aber schwerlich dem Clarence gegenüber an dieser

Stelle zur Rechtfertigung ihrer Unthat sich auf den Teufel berufen wollen.

A. II. Sc. 1: *Whenever Buckingham doth turn his hate*
Upon your grace, but with all duteous love
Doth cherish you and yours, God punish me etc.

Auch in diesen Worten Buckingham's an die Königin liegt eine Steigerung vor: er will die Königin nicht nur nicht hassen, sondern sogar sie sammt allen Ihrigen hegen und pflegen. Diese Steigerung und zugleich die hier nicht unwesentliche Respectsbezeugung der Anrede geht aber verloren, wenn man mit der Quarto *On you and yours* für *Upon your grace* liest.

A. II. Sc. 4: *How, my young York? I prithee let me hear it*
fragt die Herzogin ihren Enkel, und er erwidert:

Marry, the say, my uncle grew so fast,
That he could gnaw a crust at two hours old;
'Twas full two years ere I could get a tooth.
Grandam, this would have been a biting jest.

Indem der Anonymus *my pretty York* im ersten Verse und *a pretty jest* im letzten setzte, schädigte er im erstern Falle blos das Metrum, im letztern aber die Pointe des Wortwitzes mit *biting*, das sich zugleich auf das frühzeitige Beissen Gloster's und auf das Beissende dieses Spasses bezog. Ob auch hier die Wiederkehr des nichtssagenden Wortes *pretty* »den Eindruck des Passus verstärkt«, scheint doch sehr fraglich. — In der vorhergehenden Scene verwischt umgekehrt der Anonymus eine Wortbetonung Shakspere's:

When great leaves fall, then winter is at hand

indem er *the* für *then* setzt, den sehr überflüssigen bestimmten Artikel für das im Gegensatz zu *when* stehende *then*.

Das hier beseitigte *then* fügt der Anonymus in der folgenden Scene (A. II. Sc. 4) wieder einer Frage der Herzogin bei: *What is thy news?* in der Folio, *news then?* in der Quarto. — Derselbe Bote, an den diese Frage gerichtet wird, erwidert dann weiterhin auf eine Frage des Erzbischofs:

Why, or for what the nobles were committed
Is all unknown to me, my gracious lord.

Für *the nobles* setzt der Anonymus *these nobles*, wie er überhaupt vielfach, zur Verstärkung des Nachdrucks, da Demonstrativpronomina anwendet, wo Shakspere sich mit dem einfachen Artikel begnügt hat. Für *my gracious lord* setzt er ferner *my gracious lady*, obwohl in der Quarto wie in der Folio der Erzbischof die Frage an den Boten richtet, und nicht die Königin, die erst nachher das Wort nimmt mit dem Klageruf:

Ah me, I see the ruin of my house.

Auch hier hat der Anonymus theils willkürlich, theils unverständig geändert:

Ah me, I see the downfall of our house.

Da der Bote nur die Verhaftung der Verwandten der Königin gemeldet hatte, so konnte Elisabeth füglich nur von dem Sturz ihres Hauses, nicht etwa des Hauses York, das noch nicht direct bedroht war, reden.

Endlich noch ein Fall, wo der Anonymus ein Shakspere'sches substantivisches Compositum nicht verstand:

A. IV. Sc. 3: *Come to me, Tyrrel, soon at after-supper.*
Der Anonymus setzte dafür: *soon and after supper.*

Unsere bisherigen Untersuchungen mussten, zu besserer Begründung unserer Hypothese von der Entstehung des Quartotextes und von der überwiegenden Autorität des Foliotextes, sich ausschliesslich mit den Mängeln des ersteren und mit den Vorzügen des letzteren befassen. Die Unparteilichkeit wie die Vollständigkeit unserer vergleichenden Kritik verlangt aber, dass wir auch im Quartotext etwaigen Spuren der ursprünglichen Shakspere'schen Dichtung nachforschen, die möglicherweise durch Nachlässigkeit im Foliotext sich verwischt oder verloren hätten. Müsste es doch von vornherein wunderbar erscheinen, bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher die Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen besorgt wurde,

wenn ein Drama, wie Richard III., ungefähr dreissig Jahre nach seiner Abfassung aus der Theaterhandschrift ganz intact in den Druck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre es, wenn unser Anonymus, dem eine Abschrift des Dramas verhältnissmässig bald nach dessen erster Aufführung vorgelegen, bei aller maasslosen Willkürlichkeit seiner Aenderungen nicht gelegentlich ein Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser und vollständiger bewahrt und wiedergegeben haben sollte, als der so viele Jahre später, vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift hergestellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan. In der That bietet uns schon die erste Scene einige Beispiele, wo das Aechte in der Quarto, das aus Lesefehlern und Auslassungen herrührende Unächte in der Folio zu suchen ist.

My lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she
That tempers him to this extremity.

So hatte der Anonymus ganz richtig in seiner Handschrift gelesen und in der Quarto wiedergegeben. Aber schon die zweite Quarto hatte das gewöhnlichere *tempts* für das in dem Sinne »modeln, bearbeiten« weniger häufige *tempers* gesetzt. So blieb *tempts* (oder *temps)* in allen folgenden Quartos und ging auch in die Folio über mit der nöthiggewordenen Versergänzung *harsh extremity.* Letztere metrische Correctur lässt vermuthen, dass die Schauspieler auch bei der Aufführung das ächte Shakspere'sche Wort verloren hatten und den unvollständigen Vers so auf eigne Hand ergänzten.

Ibid.: *Heard you not, what an humble suppliant*
Lord Hastings was to her for his delivery.

Da die Bezugnahme auf die Geliebte des Königs, die Mistress Shore hier kaum zu entbehren ist, so scheint diese Lesart der Quarto authentischer, als die Emendation der zweiten Folioausgabe:

Lord Hastings was for his delivery

statt des *Lord Hastings was for her delivery* der ersten Folio.

Ibid.: *Now, by Saint Paul, that news is bad indeed.*

Da Gloster auch sonst überall bei St. Paul schwört, so ist auch hier die Lesart der Quarto gewiss die richtige, und die der Folio,

Now, by St. John, etc., aus Versehen in den Text gerathen, sei es schon aus Shakspere's Hand oder aus der eines Copisten.

A. I. Sc. 2: *Than I can wish to adders, spiders, toads,*
Or any creeping venom'd thing that lives.

So liest die Quarto mit besserer Coordinirung der Namen von giftigen kriechenden Thieren. Die Lesart der Folio *to wolves, to spiders, toads etc.,* scheint ihre natürlichste Erklärung darin zu finden, dass Shakspere zuerst bei Gloster an ein Gleichniss mit dem Wolfe gedacht hat. Als er dann den begonnenen Satz anders formulirte fügte er vielleicht am Rande die Verbesserung, *to adders* für *to wolves, to* hinzu, eine Verbesserung, die aber nur der Anonymus der Quarto beachtet zu haben scheint. Aehnlich mag es sich verhalten mit.

A. I. Sc. 3: *And cheer his grace with quick and merry words.*

Hier mag Shakspere zuerst, wie in der Folio steht, *eyes* geschrieben und dann das passendere *words* an dem Rande hinzugefügt haben.

Am natürlichsten erscheinen in der Theaterhandschrift Verwechslungen der häufig nur in Abkürzungen verzeichneten Eigennamen, welche der Anonymus, der ja überhaupt Shakspere's Ungenauigkeit, z. B. in der Construction oder im wechselnden Gebrauche von *thou* und *you,* von *I* und *we*, überall zu reguliren suchte, dann leicht berichtigen mochte. So steht zu Anfang des zweiten Actes bei der vom Könige unternommenen Friedensstiftung in der Quarto:

Rivers and Hastings, take each other's hand,

wo die Folio *Dorset and Rivers* liest, was Rowe, mit der Quartolesart unbekannt, in *Hastings and Rivers* umänderte. — Ebenso, in Folge ähnlicher, vom Setzer missverstandener Abkürzung, steht gegen das Ende der folgenden Scene zweimal in der Folio *London* für das richtige *Ludlow* der Quarto.

In andern Fällen, wo es sich um Eigennamen handelt, erinnern wir uns, wie Shakspere auch sonst aus Versehen leicht die Localitäten, die er im Sinne hat, verwechselt, wie er z. B. in *Merchant of Venice* (A. III. Sc. 4) *Mantua* für *Padua,* und in *Two Gentlemen of Verona* wiederholt sogar drei Städtenamen *(Padua, Milan, Verona)*

an verkehrter Stelle namhaft macht. Vollends war solche Verwechslung leicht möglich, wo, wie zu Anfang von A. II. Sc. 4, der Dichter den Bericht seines Chronisten vor Augen hatte und sich dadurch verwirren liess, dass Holinshed Dinge meldete, die der Erzbischof, dem die betreffenden Worte in den Mund gelegt werden, füglich noch nicht wissen konnte. So schrieb Shakspere wahrscheinlich, wie die Folio liest:

Last night, I heard, they lay at Stony-Stratford
And at Northampton they do rest to-night.

Der Anonymus der Quarto, welcher wohl wusste, dass man auf dem Wege von Ludlow nach London zuerst nach Northampton und dann nach Stony-Stratford gelangt, änderte in geographischer Berichtigung:

Last night, I hear, they lay at Northampton,
At Stony-Stratford will they be to-night.

Dass die Lesart der Quarto die ursprüngliche gewesen und aus metrischen Gründen in die der Folio umgeändert worden sei, wie Malone und nach ihm die Cambr. Edd. annehmen — dieser Vermuthung widerspricht Alles, was sich aus unserer früheren Vergleichung der metrischen Beschaffenheit der beiden alten Ausgaben uns ergab: dass nämlich der correctere Versbau des Foliotextes, gegen den so vielfach incorrecten des Quartotextes gehalten, als ein Zeugniss für die Priorität des erstern gelten darf. Zudem ist doch weder unserm Dichter, noch dem Herausgeber des Richard III. in der Folio zuzutrauen, dass sie, zur besseren Abrundung des Verses, zwei Englische Städte versetzen und der Geographie dergestalt in's Gesicht schlagen sollten.

A. IV. Sc. 4: *Airy succeeders of intestate joys.*

So las der Anonymus richtig seine Handschrift, während Andre später, den Sinn der kühnen Metapher *intestate joys* nicht fassend, das gewöhnlichere *intestine joys* herauslasen und in die Folio brachten.

A. V. Sc. 3. Auf den ersten Anblick scheint die Entscheidung nicht schwer zwischen der ganz verständlichen Lesart der Quarto:

I'll strive with troubled thoughts to take a nap

und der ganz unverständlichen der Folio:

I'll strive with troubled noise to take a nap.

Bei näherer Erwägung jedoch wollen die *troubled thoughts* zu dem reinen Bewusstsein und dem festen Gottvertrauen Richmond's nicht recht passen und stehen auch in offenbarem Widerspruch mit dem, was bald nachher der Geist des Hastings dem Sanftschlummernden zuruft:

Quiet untroubled soul, awake, awake.

Dadurch gewinnt denn Grant White's Emendation *troubled with noise* an Gewicht. In der Handschrift mochte das *with* an verkehrter Stelle eingefügt sein, so dass der Anonymus sich veranlasst sah, das sinnlose *with troubled noise* in *with troubled thoughts* umzuändern. — Eine ähnliche verkehrte Wortstellung mag auch in einer folgenden Rede Richard's, wo er aus schweren Träumen auffährt, eine falsche Lesart der Folio und eine ebenso falsche Verbesserung des Anonymus veranlasst haben:

The lights burn blue; is it not dead midnight,

so stand wahrscheinlich in der Handschrift, ohne Fragezeichen und ohne grossen Anfangsbuchstaben des zweiten Satzes. Daraus wurde denn: *It is not dead midnight* in der Folio, und *It is now dead midnight* in der Quarto. Richard will sagen: »Ist es nicht todtenstille Mitternacht, in der sich Nichts regt, ich also Nichts zu fürchten habe?« — Die Lesart der Quarto aber will nicht recht in den Context passen.

Eine ähnliche Nachlässigkeit der Interpunktion in der Handschrift mag auch in Richard's Rede an sein Heer eine Abweichung der Folio von dem Shakspere'schen Text, der hier schon durch den Versbau geschützt sein sollte, herbeigeführt haben:

Fight, gentlemen of England, fight, bold yeomen.

Indem man das *bold,* das adjectivisch zu *yeomen* gehört, adverbial zu *fight* zog, lag es nahe, die richtigere adverbiale Form *boldly* zu setzen, wie wir in der Folio lesen. Der Anonymus erkannte sehr wohl die von Shakspere beabsichtigte Verbindung *bold yeomen.* —

Beachtenswerth erscheint jedoch der Umstand, dass dieses *boldly* sich in allen Quartos, mit Ausnahme der ersten, findet und möglicherweise aus der dritten Quarto von 1602 in die Folio hinübergenommen sein könnte. Auf eine gelegentliche, wenn auch sehr vereinzelte Uebereinstimmung dieser dritten Quarto und der Folio ist schon früher von verschiedenen Herausgebern hingewiesen worden; und die Cambr. Edd. haben, wie wir in dem obigen Citat ihrer Vorrede sahen, zur Erklärung dieser auffälligen Thatsache die Vermuthung aufgestellt, dass die Handschrift, aus der die Folio abgedruckt wurde, an einzelnen Stellen, wo sie schadhaft und unleserlich geworden, mit Hülfe eines Exemplares der dritten Quarto ergänzt sein mag. Diese plausible Hypothese erklärt vielleicht und am Natürlichsten einen letzten Fall, den wir hier zu verzeichnen haben, wo die Quarto entschieden den Vorzug vor der Folio verdient. Der Schlussvers unserer Scene (A. V. Sc. 3) lautet in der ersten Quarto:

Upon them! Victory sits on our helms,

und so muss er auch in der Shakspere'schen Urschrift gelautet haben. Da diese aber an der betreffenden Stelle aus irgend welchem Grunde nicht für den Druck der Folio benutzt werden konnte, so hielt man sich an die dritte Quarto und entlehnte aus ihr den Druckfehler *helpes.* — Vielleicht liesse sich aus einer gelegentlichen Benutzung der dritten Quarto für die Folio auch die vorher besprochene Variante *tempts* für *tempers* (A. I. Sc. 1) erklären. Die dritte Quarto hat nämlich *temps* für *tempers* der ersten Quarto.

Endlich erübrigt uns noch eine Prüfung der nicht sehr zahlreichen Verse und Halbverse, welche sich nur in der Quarto, nicht in der Folio finden. Nach dem bisher Ermittelten kann deren Herkunft eine zwiefache sein: entweder aus Shakspere's Feder, so dass sie bei der Anfertigung späterer Abschriften und beim Drucke der Folio zufällig übersehen und übergangen wurden, oder aber aus der Feder des Anonymus, dem wir nach seiner sonstigen Beflissenheit gar wohl zutrauen dürfen, dass er den Shakspere'schen Text, den er so vielfach verbessert, auch gelegentlich erweitert haben möchte.

A. I. Sc. 3: *Makes him to send that he may learn the ground.* So schliesst die Königin ihre Rede, in der sich *the ground* bezieht auf das Vorhergehende: den Grund des Hasses, welchen Richard gegen die Königin hegt und äussert, will der König gern erfahren und hat deshalb seinen Bruder herbeschieden. Dem Anonymus, hier wie überall um die platteste Deutlichkeit bemüht, schien dieser Schluss des Satzes zu abrupt. Er erweiterte ihn deshalb:

Makes him to send that thereby he may gather
The ground of your ill-will and so remove it.

A. I. Sc. 4: *I'll not meddle with it; it is a dangerous thing.* Die letzten fünf Worte, die sich nur in der Quarto finden, sind eine ungeschickte Anticipirung dessen, was die Folio viel passender erst im Verlaufe dieser Rede des Mörders hat: *it is turn'd out of towns and cities for a dangerous thing.*

Ibid.: *I charge you, as you hope to have redemption*
By Christ's dear blood shed for our grievous sins.

Hier bietet die Quarto den unzweifelhaft echten Shakspere'schen Text, den die Theaterhandschrift und nach ihr die Folio in obligater Berücksichtigung des Statuts gegen jede Profanation des göttlichen Namens auf der Bühne uns nur verstümmelt bietet:

I charge you, as you hope for any goodness.

A. I. Sc. 2: In den kurzen, in dreifüssigen Halbversen abgefassten Wechselreden zwischen Anna und Gloster, beginnend mit Anna's *I would I knew thy heart* fehlt in der Folio Anna's letzte Replik:

To take is not to give.

Unserer Auffassung des ganzen Zusammenhanges gemäss kann diese Auslassung nur eine zufällige sein, da Gloster's eben vorhergehendes Wort *Vouchsafe to wear this ring* eine Replik Anna's, mag sie nun zustimmend oder weigernd ausfallen, zu erfordern scheint; wie denn auch eine Replik Anna's andrerseits den Umstand erklären und rechtfertigen muss, dass gleich nachher Anna den Ring Gloster's an ihrem Finger hat, und zwar so viel wir sehen, nicht mit brutaler

Gewalt, sondern in freundlicher Weise ihr angesteckt. Wir können daher der Vermuthung Oechelhäusers in seinem oben bereits erwähnten Essay über Richard III. nicht beistimmen, als ob Shakspere selbst aus ästhetischen Gründen diese Replik Anna's später gestrichen habe. Wir können das nicht, theils weil wir überhaupt, wie unsre ganze Abhandlung zeigt, unsern frühern Glauben an eine bessernde Ueberarbeitung des Dramas durch den Dichter selbst, deren Spuren wir überall in dem Foliotext zu finden vermeinten, aufzugeben uns genöthigt sahen, theils weil, wenn Shakspere aus ästhetischen Gründen an dieser Stelle das von ihm zuerst Geschriebne wieder strich, er aus denselben Gründen auch nothwendig das Folgende bedeutend im Interesse einer relativ günstigeren Charakteristik der Anna hätte modificiren müssen. Die Variante des nächsten Verses:

Look, how my ring encompasseth thy finger,

wie die Folio, oder *how this ring,* wie die Quarto liest, scheint uns zu der eben erörterten Frage nicht in solcher Beziehung zn stehen, wie Oechelhäuser sie muthmaasst. Der Anonymus setzte *this ring* lediglich in seiner uns längst bekannten Wiederholungsmanier, weil Gloster eben vorher gesagt hatte: *Vouchsafe to wear this ring.* Freilich verwischte er damit die Shakspere'sche Antithese *my ring — thy finger.* — Nur so viel können wir dem verehrten Verfasser des trefflichen Essay über Richard III. einräumen, dass die erst von Johnson hinzugefügte Bühnenweisung *She puts on the ring* unhaltbar sein mag, d. h. dass nicht Anna sich selber den Ring an den Finger steckt, sondern dass Gloster ihn ihr ansteckt. In dem Falle wäre also die Bühnenweisung, welche Capell zu Gloster's Worten: *Look how this ring etc.* hinzufügt: *Putting it on* vorzuziehen.

A. II. Sc. 2. *With all our hearts* erwidern in der Quarto mit Einer Stimme Elisabeth und die Herzogin auf Gloster's Aufforderung:

Madam, and you, my sister, will you go
To give your censures in this weighty business.

Möglich ist es allerdings, dass die vier Worte zufällig in der Folio fehlen, aber ihre Farblosigkeit verstattet auch die Annahme, dass der Anonymus hier eine Antwort von Seiten der Fürstinnen vermisst

hat, die der Dichter in Gloster's Sinne gar nicht zu geben beabsichtigte. —

A. III. Sc. 3: Einen charakteristischen Zusatz bringt die Quarto am Schlusse der Unterhandlungen der Londoner Bürger mit Gloster wegen seiner Annahme der Königskrone. In der Folio giebt Buckingham seine scheinbar vergeblichen Bemühungen auf mit den Worten:

Come, citizens, we will entreat no more,

und geht mit den Bürgern ab. — In der Quarto sagt er:

Come, citizens; 'zounds I'll entreat no more,

worauf dann Gloster ihn scheinheilig mahnt:

Oh, do not swear, my lord of Buckingham.

Man könnte annehmen, dass dieser Vers, so wie das eingefügte Fluchwort des vorhergehenden, der oben erwähnten Theatercensur zum Opfer gefallen sei und, deshalb aus der Bühnenhandschrift gestrichen, sich in der Folio nicht finde. Indess ist leicht zu constatiren, dass diese Censur an dem in Shakspere's Dramen sehr oft wiederkehrenden Fluchwort *'zounds*, bekanntlich aus *God's wounds* abgekürzt, weiter keinen Anstoss nahm und dasselbe ungehindert passiren liess. Da ist es denn sehr unwahrscheinlich, dass ein so prägnanter Zug, wie ihn dieser Vers der Charakteristik Richard's hinzufügt, in der Theaterhandschrift, also auch in der Folio vernachlässigt sein sollte, wenn er wirklich von unserm Dichter herrührte. Wir sind also wohl berechtigt, ihn auf Rechnung des Anonymus zu setzen, der erst das *'zounds* und dann den folgenden Vers in den Text rückte, ohne viel zu fragen, ob das Eine wie das Andre hier grade sehr passend angebracht sei.

Der bedeutendste Zusatz, den die Quarto vor der Folio voraus hat, findet sich A. IV. Sc. 2. Richard knüpft darin zuerst an die vorhergehende Reminiscenz aus *K. Henry VI. Third Part* (A. IV. Sc. 6), wo der König Heinrich dem jungen Richmond die Königskrone prophezeit, eine andre, bis dahin nirgendwo in den vorhergehenden Dramen erwähnte, Reminiscenz einer ihm selber geltenden Prophezeihung eines irischen Barden. Dann folgt die Zurückweisung des

zudringlichen Mahners Buckingham, den Richard höhnisch und verdriesslich mit einem stets hämmernden Glockenmännchen vergleicht. — Die ganze Stelle trägt an und für sich ein so Shakspere'sches Gepräge, dass die Hand des Anonymus unmöglich dabei im Spiel gewesen sein kann. Auch lässt ihre Auslassung deutlich eine Lücke verspüren. In der Folio fehlen die stets wiederholten Mahnungen Buckingham's an das Versprechen Richard's. Richard ist also kaum berechtigt, ihn so unwirsch zurückzuweisen, wie er es thut in den Worten, mit denen beide Texte wieder übereinstimmen:

Thou troublest me: I am not in the vein.

Das letzte *in the vein* weist ausserdem ganz entschieden auf Richard's eben vorhergehende Worte hin:

I am not in the giving vein to-day,

welche sich nur in dem Zusatze der Quarto finden. Die Auslassung dieses Passus von 17 Zeilen in der Folio lässt sich kaum auf eine bestimmte Absicht zurückführen und muss aus reiner Nachlässigkeit des Abschreibers oder Setzers entstanden sein.

Der letzte Zusatz der Quarto ist in A. V. Sc. 3, nach dem Auftreten Ratcliff's im Zelte Richard's am frühen Morgen der Schlacht. Richard spricht da:

O, Ratcliff, I have dream'd a fearful dream!
What think'st thou, will our friends prove all true?

und Ratcliff erwidert:

No doubt, my lord.

Man hat diese dritthalb Zeilen für unentbehrlich und also nur aus Nachlässigkeit in der Folio ausgelassen gehalten, weil sonst Ratcliff's folgende Worte:

Nay, my good lord, be not afraid of shadows

unerklärlich sein würden, wenn Richard ihm von diesen »Schatten« Nichts gesagt hätte. Aber in der blossen Erwähnung eines »schrecklichen Traums« liegt noch keine Hindeutung auf die »Schatten«, die dem König in diesem Traum erschienen sind. Viel eher ist

anzunehmen, dass Ratcliff beim Eintreten die drei letzten Verse von Richard's Monolog:

Methought the souls of all etc.

die Shakspere also geflissentlich und zum Anstoss mancher Kritiker gerade an diese Stelle setzte, noch gehört hat, ehe er sich mit den Worten *My lord!* dem Könige vorstellt. Da wird es denn ziemlich wahrscheinlich, dass der Anonymus der Quarto, wie es manchen späteren Kritikern erging, in dem ursprünglichen Texte eine Beziehung des Ratcliff'schen Verses *Nay, good my lord etc.* auf irgend ein vorhergehendes Wort Richard's vermisst und auf eigne Hand mit dem Zusatze der dritthalb Zeilen die vermeintliche Lücke ergänzt hat. Schwerlich that er das im Sinne des Dichters, der in der folgenden Zeile Richard deutlich genug aussprechen lässt, dass seine Furcht nicht die Furcht vor der Stärke des Feindes oder dem Abfall seiner Freunde, sondern die Furcht vor den »Schatten« sei. Der Gedanke, seine Soldaten zu belauschen, ob sie auch zuverlässig seien, kommt ihm erst später und ist hier in dem Verse des Anonymus:

What think'st thou, will our friends prove all true?

in der uns schon hinlänglich bekannten Weise ungehörig anticipirt. Sehen wir uns den ganzen Context mit unbefangenem Auge an, so finden wir, dass das Vorhergehende sich einfacher und natürlicher an das Nachfolgende fügt, wenn wir den störenden Zusatz der Quarto streichen.

VIII.

DIE BÜHNENWEISUNGEN IN DEN ALTEN SHAKSPERE-AUSGABEN.

Die Bühnenweisungen *(Stage-directions)*, mit denen Shakspere's Text in den ursprünglichen Quarto- und Folio-Ausgaben ausgestattet ist, mussten von jeher die Aufmerksamkeit der nachfolgenden Herausgeber und Erklärer schon deshalb auf sich ziehen, weil sie, unvollständig wie sie erschienen, auch im besten Falle vielfacher Ergänzung oder Berichtigung bedurften. In den spätern kritischen oder erklärenden Anmerkungen zu den Dramen unseres Dichters finden wir denn auch diese alten Bühnenweisungen gelegentlich citirt und besprochen, aber immer nur, wenigstens so weit ich sehen kann, in Beziehung auf die einzelne betreffende Stelle oder gelegentlich zur Kennzeichnung der Beschaffenheit, in welcher uns ein einzelnes Schauspiel überliefert ist. An einer systematischen Uebersicht und Zusammenstellung dieser anweisenden Zuthaten zu dem gesprochenen Texte, wie sie durch alle Quartos und Folios hin zerstreut vorkommen, scheint es bisher gefehlt zu haben. Und doch wäre der Versuch einer solchen Arbeit nicht uninteressant, sollte sich auch nur dabei herausstellen, dass die auffällige Verschiedenheit des Mehr oder Weniger dieser Bühnenweisungen bei den einzelnen Stücken keineswegs zufällig, sondern auf ganz bestimmte Gründe zurückzuführen sein möchte. Weniger in Anschlag zu bringen ist ein etwaiger Gewinn, der sich aus einer systematischen Betrachtung der gesammelten Bühnenweisungen ergeben könnte zur

Bereicherung unserer Kenntniss von scenischen Details des alten Shakspere'schen Theaters. Nach dieser Seite der Forschung hin sind nämlich bereits die Bühnenweisungen so vielfach betrachtet und commendirt worden, dass allenfalls nur noch eine kleine Nachlese von Resultaten zu gewinnen stände.

Ehe ich nun an eine Musterung der einzelnen Dramen in Bezug auf deren alte Bühnenweisungen gehe, scheint es zur Vermeidung müssiger Wiederholungen angemessen, einige Notizen vorauszuschicken, welche sich mehr oder minder auf sämmtliche Schauspiele anwenden lassen. Und zwar handelt es sich zunächst um die Eintheilung in Acte und Scenen. Dieselbe ist in der Folio, wenigstens in Betreff der Acte, grossentheils auch in Betreff der Scenen, mehr oder minder vollständig durchgeführt, und es gehört zu den Ausnahmen, wenn sie ganz und gar fehlt. Die zu Shakspere's Lebzeiten publicirten Einzelausgaben in Quarto notiren dagegen nirgendwo die Acte und Scenen, auch wenn im Uebrigen ihr Text den der Folio an Sorgfalt und Vollständigkeit übertrifft. Dabei stellt sich heraus, dass diejenigen Stücke der Folio, denen keine Theaterhandschrift, sondern ein gedrucktes Exemplar einer Quarto zu Grunde gelegt wurde, wie wenig sie sich auch im Uebrigen verbessernde Abweichungen von ihrem, sklavisch mit allen Incorrectheiten copirten, Original erlauben, es doch nicht unterlassen, eine Eintheilung in Acte hinzuzufügen. Der Grund dieses Unterschiedes scheint in der verschiedenen Bestimmung der einen wie der andern Ausgaben zu liegen. Die Quartos waren lediglich für die Lectüre bestimmt, und für den Leser konnte es vollkommen gleichgültig sein, wenn er das Stück in Einem Zuge durchlas, geflissentlich darauf hingewiesen zu werden, wo jeder Act beginne und ende. Anders verhielt es sich mit den Theaterhandschriften, welche, für die Aufführung bestimmt, mit einer Eintheilung in Acte schon aus scenischen Gründen die eintretenden Pausen bezeichnen mussten, während welcher zwar kein Vorhang fiel, aber doch die Bühne leer blieb. Finden wir nun in einzelnen aus den Quartos in die Folio hinübergenommenen Stücken die in jenen mangelnde Acteintheilung ergänzt, so dürfen wir bei der sonstigen notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher der

Druck der Folio besorgt wurde, nicht etwa annehmen, diese Ergänzung sei speciell nachträglich für den Foliodruck veranstaltet worden: wir müssen vielmehr schliessen, dass das betreffende Exemplar der Quarto den Schauspielern statt des vielleicht abhanden gekommenen oder unbrauchbar gewordenen ursprünglichen Bühnenmanuscripts gedient habe und als solches für den scenischen Gebrauch handschriftlich mit diesen Zuthaten versehen worden sei.

Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit den Personenverzeichnissen, welche in allen Quartos fehlen, weil der Leser sich ja hinlänglich über die auftretenden Figuren im Verlaufe der Lectüre des Stücks orientiren konnte. Das sollte freilich der Zuschauer im Theater auch, und dessenungeachtet ist wahrscheinlich jede Theaterhandschrift eines Dramas mit einem solchen Verzeichnisse versehen gewesen, welches die Vertheilung der Rollen enthielt. Wenigstens lässt der Titel solcher Tabellen, soweit sie aus den Bühnenmanuscripten in die Folio hinübergenommen sind — *The Names of the Actors* oder *The Actors' Names* — auf diesen Zweck schliessen, welchem entsprechend denn, wie auf unsern Theaterzetteln, in den Handschriften hinter dem Namen jeder auftretenden Person der Name des jedesmaligen Darstellers der Rolle gestanden haben wird. Für den Druck waren diese wechselnden Schauspielernamen entbehrlich oder irreleitend, und sie fehlen deshalb in den Personenverzeichnissen, soweit die Folio solche überhaupt aufzuweisen hat. Bei der Aufnahme oder Weglassung der Verzeichnisse scheint man freilich ebenso willkürlich verfahren zu sein, wie in so manchen andern Details der Folio, oder höchstens die Convenienz des leerbleibenden Raumes einer Blattseite scheint man berücksichtigt zu haben. So sind z. B. die beiden ersten Dramen der Folio — *Tempest* und *Two Gentlemen of Verona* — zum Schlusse mit einem Personenverzeichniss ausgestattet. Bei dem dritten — *The Merry Wives of Windsor* — fehlt ein solches, wahrscheinlich weil die letzte Seite des Stücks keinen Raum mehr dafür bot. Das vierte Stück — *Measure for Measure* — ist dagegen wieder damit versehen, soweit der Platz dazu vorhanden war. — Die dann folgenden *Comedies* entbehren dieser Zuthat, gleichviel, ob der Raum sie gestattet

hätte, oder nicht. Erst *Winter's Tale,* das letzte in der Reihe der *Comedies,* bringt am Ende wieder einmal *The Names of the Actors.* — In der Reihe der *Histories* hat nur *The Second Part of King Henry the Fourth* ein Personenverzeichniss, augenscheinlich um die sonst leer gebliebene Seite des Drucks zu füllen. — Ebenso und aus demselben Grunde *Timon of Athens* in der Reihe der *Tragedies,* während in *Othello* das Personenzerveichniss mit dem Schlusse des Textes dieselbe Seite füllt. — Zu allen übrigen Stücken der Folio hat erst Rowe in seiner Ausgabe (1709) die Personenverzeichnisse hinzugefügt.

Nur in wenigen Fällen giebt die Folio neben dem Personenverzeichniss auch die Localität des Dramas an; so zum *Tempest: The Scene, an un-inhabited Island,* und zu *Measure for Measure: The Scene Vienna.* — Eine genauere Bezeichnung des jedesmaligen wechselnden Schauplatzes der Handlung durch alle Acte und Scenen hindurch hat bekanntlich erst von einem spätern Herausgeber der Shakspere'schen Dramen, von Pope, versucht und theilweise durchgeführt werden müssen, da die alten Ausgaben nichts derartiges enthielten und bei dem gänzlichen Mangel der alten Bühne an Scenerie auch nicht enthalten konnten. Wo wir gelegentlich, aber doch nur selten, in der Folio Spuren und Andeutungen einer solchen Ortsbezeichnung finden, da dürfen wir dreist annehmen, dass sie gleichsam zufällig als erklärende Glosse zum Text dastehe, nicht aber als eine Weisung für das scenische Arrangement. So z. B. wenn wir im *Julius Cæsar* (Act II. Sc. 1) in der Folio lesen: *Enter Brutus in his Orchard,* so ist dabei natürlich an keine Gartendecoration zu denken, welche die Shakspere'sche Bühne ausnahmsweise für diesen Fall hergestellt hätte, so wenig wie im *Timon of Athens* (Act IV. Sc. 3) bei der Notiz: *Enter Timon in the woods,* an den speciellen Luxus einer Walddecoration zu Shakspere's Zeit gedacht werden darf. Beide Bezeichnungen sind vielmehr einfache Vermerke des Dichters zur Orientirung für den auftretenden Schauspieler, wie Shakspere sie in den bei weitem häufigsten Fällen für überflüssig hielt und auch für überflüssig halten durfte. Ergab sich doch in der Regel, und so oft es nöthig schien, bald

genug aus den Reden der auftretenden Personen die Localität, wo gerade die Handlung vor sich ging. — Wenn im *King John* (Act II. Sc. 1.) die Folio, abweichend von ihrer sonst constanten Praxis, die Scene örtlich bezeichnet: *Enter before Angiers King Philip of France etc.,* so liesse sich etwa vermuthen, dass im Hintergrunde der Bühne unterhalb des Balkons, welcher nachher in dieser selbigen Scene die Mauern der Stadt Angers bedeuten muss *(Enter a Citizen upon the Walles)* vielleicht eine Tafel mit dem Namen »Angers« darauf angebracht sei, wie von derlei orientirenden Nothbehelfen wenigstens aus einem älteren Zeitpunkt der englischen Bühne berichtet wird. Aber das einmalige Vorkommen einer solchen Notiz in der Folio berechtigt uns nicht zu der Annahme, dass dergleichen Tafeln mit Städtenamen oder mit andern Localitätsangaben jemals für die Aufführung der Shakspere'schen Dramen zur Anwendung gekommen seien. Im Gegentheil, wäre das der Fall gewesen, so würden wir ohne Zweifel viel häufigere Spuren dieses Gebrauchs in denjenigen Stücken der Folio antreffen, welche direct aus den Theaterhandschriften ohne irgend welche Aenderung in den Druck übergingen. Der Dichter selbst hätte in seinen Manuscripten, die ja lediglich für den Bühnengebrauch bestimmt waren, die Localität der Scenen angeben müssen, falls dieselben auf den besprochenen Tafeln im Hintergrunde angebracht worden wären; so gut wie er es selten unterlassen hat zu notiren, welche Personen nicht auf der untern Bühne, sondern auf dem Balkon im Hintergrunde der Bühne aufzutreten haben: *Enter aloft — Enter above — Enter at a window — Enter on the Walls* — oder wie sonst der vielfach modificirte Ausdruck für dieselbe Vorkehrung des alten Theaters in Quartos und Folios lautet. — Wird doch auch das Auftreten der Personen von entgegengesetzten Seiten in den alten Ausgaben meistens schon bezeichnet: *Enter at several doors,* oder: *Enter at one door — — and — — at the other.* — Und eben so werden bezeichnet die verschiedenen musikalischen Instrumente, wie sie sich dem Sinne der jedesmaligen Handlung entsprechend vernehmen lassen sollten, — oder endlich das Costüm, insofern die Personen in anderer, als ihrer gewohnten und eigenen Tracht erscheinen müssen.

Alle diese Details, so weit sie in den alten Ausgaben verzeichnet sind, werden jedoch besser in der Reihenfolge der einzelnen Dramen besprochen, weil nur eine Betrachtung im Zusammenhange uns in den Stand setzen kann, versuchsweise wenigstens die Bühnenweisungen von der Hand unseres Dichters zu scheiden von den anderswoher rührenden. Da es sich dabei zunächst um die Bühnenweisungen der Folio handelt und die der Quartos erst zur Vergleichung mit ihnen citirt werden, so scheint es angemessen, die Dramen in der Ordnung zu mustern, in welcher die Folio sie enthält, und zwar deren Titel buchstäblich so abzudrucken, wie sie in der Folio gedruckt stehen.

The Tempest. Dieses Schauspiel ist in der Folio bereits so reichlich mit Bühnenweisungen ausgestattet, dass die späteren Herausgeber wenig Zusätze zu machen hatten. Sehr detaillirt sind namentlich die verschiedenen zauberischen oder koboldartigen Erscheinungen und Verwandlungen, mit genauer Angabe ihrer musikalischen und sonstigen Begleitung, verzeichnet, und es erhellt aufs deutlichste daraus, über welchen Aufwand scenischer Apparate die Shakspere'sche Bühne zu verfügen hatte zu der Zeit, als *The Tempest* zur Aufführung gelangte. Im Einzelnen wird das auch bestimmt angedeutet. So z. B. Act III. Sc. 3 würde der Dichter die Bühnenweisung zu dem plötzlichen Verschwinden des Gastmahls, sobald Ariel mit seinem Flügel als Harpye darüber hinfährt, schwerlich als „*with a quaint device*" bezeichnet haben, wenn die Bühne nicht im Besitze einer solchen ›geschickten Vorkehrung‹ gewesen wäre. — Auch das Geberdenspiel wird, wo es nöthig ist, vorgeschrieben, was darauf hinzudeuten scheint, dass Shakspere bei der Inscenirung dieses Dramas nicht persönlich betheiligt war und deshalb um so genauer in dem Manuscripte, das er vielleicht aus seinem späteren Stratforder Stillleben an die Londoner Schauspielgenossen sandte, seine Instructionen zu vermerken sich veranlasst sah. — Einige Eigenthümlichkeiten des alten Theaters treten schon in diesen Bühnenweisungen von Shakspere's Hand hervor; so heisst es (Act III. Sc. 3): *Solemne and strange Musicke: and Prosper on the top (invisible);* d. h. Prospero steht auf dem Balkon im Hintergrunde

der Bühne und blickt ungesehen von dort auf den Zauberspuk, den Ariel anstiften muss, herab. — Der kleinere Bühnenraum unter diesem Balkon, der durch das Wegziehen eines Vorhanges sichtbar wurde, ist angedeutet in einer Bühnenweisung (Act V. Sc. 1): *Here Prosper discovers Ferdinand and Miranda, playing at Chesse;* d. h. Prospero zieht den Vorhang zurück, und dieser hintere Bühnenraum stellt die Zelle vor, in welcher das Liebespaar mit dem Schachspiel sich die Zeit vertreibt.

The Two Gentlemen of Verona. Im Gegensatz zu der reichen Ausstattung mit Bühnenweisungen, die wir an dem vorigen Schauspiel bemerkten, ist dieses Lustspiel überaus dürftig damit versehen. Es fehlen selbst solche, die uns unentbehrlich scheinen wollen; so z. B. (Act IV. Sc. 2) die Angabe, dass Julia in Pagentracht auftritt, und weiterhin in derselben Scene, wie in der nächstfolgenden, dass Silvia am Fenster, nicht aber auf der untern Bühne erscheint. — Act IV. Sc. 4 lässt die Folio den Hund aus, an welchen Launce eine so rührende und komische Apostrophe richtet. — Dass (Act IV. Sc. 2) die Musik spielt, ist ebenfalls unerwähnt geblieben und nebst den übrigen Bühnenweisungen erst von Rowe, Pope und Capell ergänzt worden. — Eine Eigenthümlichkeit, die sich auch anderswo in der Folio gelegentlich findet, aber in diesem Drama consequent durchgeführt ist, besteht darin, dass zu Anfang jeder Scene sämmtliche Personen verzeichnet sind, auch diejenigen, welche erst im Verlaufe derselben auftreten. Wie im Verlaufe der Scene kein weiteres „*Enter*“ bezeichnet ist, so auch kein „*Exeunt*“. Der Weggang der Personen wird, auch wenn er früher stattfindet, erst mit dem collectiven „*Exeunt*“ am Schlusse der Scene bezeichnet. — Diese Beschaffenheit der Bühnenweisungen findet nun ihre natürliche Erklärung in folgender Hypothese. Unser Drama ist in die Folio übergegangen aus einer Theaterhandschrift oder aus der Copie derjenigen, welche von Shakspere selbst herrührte und von ihm selbst bei der Inscenirung seines Dramas zu Grunde gelegt wurde. Seine mündlichen Weisungen bei dieser Regisseurarbeit müssen also die nothwendige Ergänzung der in der Handschrift fehlenden geliefert haben — Weisungen, die dann in der schau-

spielerischen Tradition fortleben mochten und eine Vervollständigung des Bühnenmanuscripts auch bei späterer Benutzung als überflüssig erscheinen liessen.

The Merry Wives of Windsor. Auf eine ähnliche Schlussfolgerung wie bei dem vorhergehenden Lustspiel werden wir bei diesem durch die Textbeschaffenheit der Folio geführt. Auch hier ist nirgendwo ein Auftreten oder Weggehen der Personen im Verlauf einer Scene notirt; und auch hier fehlen alle Bühnenweisungen, welche z. B. die Falstaffscenen in Ford's Hause (Act III. Sc. 3, und Act IV. Sc. 2) mit ihrer bunten reichbewegten Handlung und ihrem wechselnden Versteckenspiel erst recht verständlich machen. Eben so fehlt alles Detail in Act V. Scene 5 über die verschiedenen Verkleidungen so vieler mitwirkenden Personen und über die Marter, die Falstaff von den vermeintlichen Elfen zu dulden hat. — Ganz anders aber verhält es sich in den beiden Quartos von 1602 und 1619, deren skizzenhaft dürftiger und jämmerlich verstümmelter Text durchgängig mit den genannten Bühnenweisungen verbrämt ist. Solche waren freilich auch um so nothwendiger, weil diese unrechtmässigen Einzel-Ausgaben für den Leser bestimmt waren; und so sind sie denn wahrscheinlich in der Erinnerung an die Aufführung aus dem Gedächtniss von demselben Plagiator geliefert worden, der auch die nothdürftige Zusammenfügung der verschiedenen Textfragmente zu einem scheinbaren Ganzen besorgt hatte. Von unserem Dichter rühren sie schwerlich her; denn der scheint seine Bühnenweisungen nicht zu Papier gebracht, sondern mündlich als Regisseur den Schauspielern insinuirt zu haben, als er sein Lustspiel einstudiren half nach der Theaterhandschrift, die später in der Folio abgedruckt wurde, obwohl sie in dieser Beschaffenheit niemals für den Druck berechnet war. — Unter den zahlreichen Bühnenweisungen, mit denen die Veranstalter der Quartos ihren Lesern das Spiel deutlich gemacht und die spätern Herausgeber, namentlich Pope, ihren Text vervollständigt haben, mag nur Eine beispielsweise hier erwähnt werden, weil sie wiederum auf die Einrichtung der alten Bühne ein Licht wirft. In Act I. Sc. 4, wo die Quickly den Diener Simple vor dem eifersüchtigen Doctor

Caius verstecken will, sagt die Bühnenweisung: *He (scil. Simple) steps into the Counting-house.* Dieses Comptoir des Doctors war offenbar der durch einen Vorhang verborgene Raum unter dem Balkon im Hintergrunde der Bühne.

Measure for Measure. Aus einer Theaterhandschrift ohne alle vorhergehende Durchsicht höchst nachlässig in der Folio abgedruckt, zeigt dieses Drama an dem Mangel aller, auch der unentbehrlichsten Bühnenweisungen, dass die mündlichen Erläuterungen des Dichters bei der Inscenirung sehr stark in Anspruch genommen worden sind. So fehlt z. B. jede Notiz, in welchem Costüm der Herzog aufzutreten hat, ob in der Tracht seines Standes, oder in seiner Mönchsverkleidung. Besonders empfindlich und auffällig wird diese Auslassung Act V. Sc. 1, wo der Herzog zuerst als solcher, dann beim zweiten Auftreten als Mönch erscheint. Die unentbehrliche Notiz, dass Claudio dann dem vermeintlichen Mönch die Kapuze abreisst, ist ebenfalls erst von Rowe hinzugefügt.

The Comedie of Errors. Reichlicher mit Bühnenweisungen versehn muss die Handschrift gewesen sein, welche bei diesem Lustspiel der Folio zu Grunde lag. Auf die Hand des Dichters selber deutet das Schwanken in der unterscheidenden Benennung der beiden *Antipholus:* bald *Antipholus of Siracusia* und *Antipholus of Ephesus,* bald *Antipholus Sereptus* (d. h. *Surreptus)* und *Antipholus Errotis* (d. h. *Erraticus)* — ein Schwanken, das ohne die mündliche Instruction des Dichters den ohnehin grossen Wirrwar nur noch hätte vergrössern müssen. — Eine doppelte Bühnenweisung hat die Folio gegen das Ende von Act IV. Sc. 4: *Runne all out,* und nach einer kurzen Zwischenrede noch einmal specieller: *Exeunt omnes, as fast as may be, frighted.* Die erste steht, wie oft in den alten Ausgaben, als ein Wink für die Schauspieler, sich bereit zu halten zu dem, was erst geschehen soll; die zweite verzeichnet dann genauer das Geschehende: sie sollen erschreckt davonlaufen, so schnell sie nur können.

Much adoe about Nothing. Die Quarto von 1600, welche dem Drucke der Folio bei diesem Drama zu Grunde gelegt worden, muss zunächst aus einem Bühnenmanuscripte gedruckt sein und

dann später selbst als solches bei den Schauspielern gedient haben. So sind unter den Bühnenweisungen auch einige auffällige beiden alten Ausgaben gemeinschaftlich. So gleich zu Anfang des Stückes, wo unter den auftretenden Figuren auch die Gattin des Leonato: *Innogen his wife* angeführt wird — eine Person, welche die Herausgeber später aus dem Verzeichniss gestrichen haben, da von ihr im Verlaufe des Dramas nirgendwo die Rede ist. Dass der Dichter ihr indess ursprünglich eine Rolle, die er später fallen liess, zugedacht hatte, scheint daraus zu erhellen, dass Quarto und Folio sie noch einmal (Act II. Sc. 1) auftreten lassen: *Enter Leonato, his brother, his wife etc.* — In derselben Scene erwähnt nur die Folio der Masken im Gefolge des Prinzen und der Uebrigen: *Maskers with a drum,* lautet die betreffende Bühnenweisung, die also handschriftlich in das Exemplar der Quarto eingetragen sein muss, welches man nachher für den Foliodruck verwendet hat. — Eine andere handschriftliche Correctur ist (Act II. Sc. 3) vorgenommen. In der Quarto steht: *Enter Balthazar with Musicke,* d. h. Balthasar begleitete seinen Gesang auf irgend einem Instrumente. Wenn dafür in der Folio *Enter Prince etc. and Jack Wilson* gesetzt ist, so scheint das ein Vermerk für die Aufführung, dass die früher von einem andern Schauspieler gespielte Rolle des Balthasar nach der Veröffentlichung der Quarto dem genannten Wilson übertragen war. — Zu den aus einer ältern Tradition stammenden lateinischen Bühnenweisungen, die sich hier und da, abgesehen von dem constanten, aber häufig verwechselten „*Exit*“ und „*Exeunt*“ bei Shakspere finden: *Manet* oder *Manet Solus, Exeunt omnes* oder *Cum aliis* kommt hier eine seltnere (Act V. Sc. 1) vor: *Exeunt ambo* steht in Quarto und Folio beim Weggange Leonato's und seines Bruders.

Loues Labour's lost. Die ziemlich ausführlichen Bühnenweisungen sind aus einer Theaterhandschrift zunächst in die Quarto von 1598 und aus dieser in die Folio übergegangen. Dass sie von Shakspere's Hand herrühren, wird durch die vielfachen Schwankungen der Bezeichnung wahrscheinlich. So wird Armado bald so, bald als »Braggart«, Costard bald so, bald als »Clown«, Dull bald so, bald als »Constable«, Jaquenetta bald so, bald als »Maid«

bezeichnet u. s. w. durch die ganze Personenreihe des Dramas hindurch. — Unter den Bühnenweisungen mag eine, von den spätern Editoren nicht hinlänglich beachtete, hervorgehoben werden. Act V. Sc. 2. verzeichnen Quarto und Folio zwar nicht, was sich aus dem Text ergiebt, dass der König und seine Hofherren als Russen verkleidet auftreten, wohl aber, dass der Page den Prolog, den er sprechen soll, geschrieben in der Hand hält und vom Papier abliest: *Enter Black moores with musicke, the Boy with a speech, and the rest of the Lords disguised,* lautet die Bühnenweisung.

A Midsommer Nights Dreame. Nach den Untersuchungen der Cambridge Editors soll von den beiden Quartos (1600) die Fisher'sche die ursprüngliche, nach der Handschrift des Dichters gefertigte, die Roberts'sche aber ein piratischer Abdruck dieser ersten sein. Ob letztere, wie die Cambridge Editors vermuthen, geflissentlich für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt wurde, scheint jedoch einigermaassen zweifelhaft. Die Schauspieler hätten, wenn ihrem Theater Shakspere's Handschrift durch einen Zufall abhanden gekommen wäre, mit einem Exemplar der Fisher'schen Quarto sich leicht behelfen können. Sicher ist nur so viel, dass die Roberts'sche Quarto, die gewiss eben so gut wie die andere für die Leser gedruckt worden ist, dem Abdrucke in der Folio zu Grunde gelegt wurde; und zwar in einem Exemplare, in welches verschiedene in beiden Quartos fehlende Bühnenweisungen eingetragen wurden, die wir wahrscheinlich schon in der Roberts'schen Quarto finden würden, wenn dieselbe für den Gebrauch der Schauspieler gedruckt worden wäre, wie die Cambridge Editors vermuthen. Dahin gehört Act III. Sc. 1 die Bezeichnung des Auftretens des verzauberten Bottom: *Enter Piramus with the Asse head,* wie die Folio mit einer ihr geläufigen Verwechselung des Schauspielers und des von ihm dargestellten Characters setzt. — Eine andere Bühnenweisung der Folio findet sich am Schlusse des dritten Acts: *They sleepe all the act,* d. h. die Liebespaare bleiben während der ersten Hälfte des vierten Actes schlafend auf der Bühne, bis der Hörnerruf der Jäger sie erweckt. Offenbar ist diese Weisung zur Orientirung der Schauspieler hinzugefügt, die sonst nicht gewusst hätten, wo sie bleiben

sollten, da auf dem Shakspere'schen Theater beim Actschluss kein vorderer Vorhang fiel, wie auf dem unsern. Zur weiteren Nachachtung fügt die Folio (Act IV. Sc. 1) eben vor dem Auftreten des Theseus und seiner Jagdgenossen eine ähnliche Notiz ein: *Sleepers lye still*, d. h. die Schlafenden beharren in ihrer früheren Lage. — Gewiss wurden diese Vermerke in das Theaterbuch erst eingetragen, als die mündlichen Unterweisungen unseres Dichters bei der Aufführung seines Lustspiels weggefallen waren.

The Merchant of Venice. Die handschriftlichen Bühnenweisungen, welche in dem für den Druck der Folio benutzten Exemplar der Heyes'schen Quarto (1600) hinzugefügt waren, sind sehr geringfügig, weil die für den Leser bestimmten beiden Quarto-Ausgaben alle wesentlichen Bühnenweisungen bereits enthielten; ob sämmtlich von Shakspere's Hand, darf in diesem, wie in manchem ähnlichen Fall wohl bezweifelt werden. Die genaue Bezeichnung des Costüms und Teints, z. B. beim Auftreten des Prinzen von Marocco und seines Gefolges (Act II. Sc. 1): *Enter Morochus a tawnie Moore all in white, and three or foure followers accordingly,* mag in die Copie des Shakspere'schen Manuscripts, welche nach der Ansicht der Cambridge Editors beiden Quartos zu Grunde lag, zur Verdeutlichung für den Leser eingefügt sein, ohne Shakspere's Zuthun. Ebenso hatte der Dichter (Act II. Sc. 5) wohl geschrieben, wie wir in der Roberts'schen Quarto lesen: *Enter the Jew and Lancelot.* Zur besseren Orientirung für den Leser hatte dann eine andere Hand gesetzt, wie die Folio aus der andern Quarto abdruckt: *Enter Jew and his man that was the Clown;* d. h. es traten auf Shylock und sein ehemaliger Diener, der Rüpel des Stückes, der jetzt in Bassanio's Diensten steht. — Eine Zuthat von fremder Hand liegt auch wohl vor in einer Bühnenweisung (Act III. Sc. 2), die allen alten Angaben gemeinsam ist: *A Song the whilst Bassanio comments on the caskets to himselfe.* — Dergleichen stummes Spiel musste vielleicht dem Leser, nicht aber dem Zuschauer besonders bezeichnet werden.

As you Like it. So viel wir wissen, ist dieses Drama unmittelbar aus der Theaterhandschrift in die Folio übergegangen,

und die Unvollständigkeit der Bühnenweisungen lässt vermuthen, dass des Dichters Mitwirkung bei der Aufführung manches in seinem Manuscripte in dieser Beziehung Vermisste in mündlicher Anweisung ergänzt haben wird. Dagegen ist das Costüm, wo es nöthig war, schon schriftlich bezeichnet; so Act II. Sc. 1: *Enter Duke Senior, Amyens, and two or three Lords like Forresters;* d. h. sämmtliche Auftretende sind als Förster gekleidet. — Dieselbe Tracht hat Act II. Sc. 7 der Dichter mit der Weisung: *like Out-lawes* angedeutet, da ein Wechsel des Costüms hier doch kaum anzunehmen ist. — Auch die Verkleidung der Rosalinde und Celia ist als wesentlich schon in der alten Bühnenweisung (Act II. Sc. 4) hervorgehoben: *Enter Rosaline for Ganimed, Celia for Aliena etc.* — Zu den Bühnenweisungen, die in der Folio trotz ihrer Unentbehrlichkeit vermisst werden und also auf mündliche Weisungen von Seiten Shakspere's schliessen lassen, gehört u. A. in Act I. Sc. 2 die von Theobald supplirte, auf Rosalinde und Orlando bezügliche: *Giving him a chain from her neck.*

The Taming of the Shrew. Die Bühnenweisungen müssen bereits in der Theaterhandschrift, die dem Drucke der Folio zu Grunde lag, verhältnissmässig reichlich gewesen sein, und zwar im Interesse der Schauspieler, nicht der Leser, von anderer als von Shakspere's Hand vervollständigt. Zu diesen Zuthaten gehört, dass wir einmal, in dem Vorspiel, statt des Characters „*1. Player*“ den Namen eines Mitgliedes der Blackfriarsgesellschaft, Sincklo finden, eine Andeutung, dass ihm diese Rolle und folgerecht auch die des Petruchio übertragen war. — Eine andere Bühnenweisung bezeugt, dass der Kesselflicker und seine Genossenschaft von dem Balkon im Hintergrunde dem auf der untern Bühne aufgeführten Lustspiel zuschauten: *Enter aloft the drunkard with attendants etc.* heisst die detaillirte Bühnenweisung zur zweiten Scene des Vorspiels. Das kurze Gespräch dieser Zuschauer im Schauspiele am Schluss von Act I. Sc. 2 wird dann bezeichnet: *The Presenters above speakes,* d. h. die Spieler des Vorspiels sprechen auf ihrem Platze droben, und zum Schlusse ihres Dialogs heisst es von ihnen: *They sit and marke;* d. h. sie setzen sich und achten auf die Aufführung. —

Aus einer der beiden Logen zur Seite dieses Balkons muss der Pedant in Act V. Sc. 1 wie aus dem Fenster seines angeblichen Hauses herausgeblickt haben, zufolge der entsprechenden alten Bühnenweisung: *Lookes out of the window.* Eine andere Bühnenweisung, die Verkleidung des Pedanten betreffend (Act IV. Sc. 4), collidirt mit einer eben vorhergehenden und verräth auch hier wieder ziemlich deutlich den Zusatz von einer andern Hand. Shakspere hatte zu Anfang der Scene gesagt: *Enter Tranio, and the Pedant drest like Vincentio.* Dieses Costüm war dann für den Darsteller der Rolle näher specificirt worden von dem spätern Regisseur: *Enter Pedant, booted and bare-headed;* d. h. er tritt auf in Reisestiefeln wie ein Reisender und kahlköpfig wie ein Greis. Aus Versehen war dann dieser zweite Vermerk an die unrechte Stelle gerathen.

All's Well, that Ends Well. Die genauen Weisungen, mit denen die, später in der Folio abgedruckte, Bühnenhandschrift ausgestattet gewesen sein muss, die vom Dichter selbst herzurühren scheinen, erregen die Vermuthung, dass Shakspere an der Inscenirung nicht persönlich betheiligt war und deshalb manche erklärende Glossen und Winke für die Schauspieler hinzufügte, die er sonst der mündlichen Instruction vorbehalten hätte. So z. B. Act II. Sc. 1: *Enter the King with divers young Lords, taking leave for the Florentine warre.* — Und noch deutlicher folgender Vermerk, den der Dichter gleichsam als das Programm des nun folgenden Gesprächs notirt hat (Act II. Sc. 3): *Parolles and Lafew stay behind, commenting of this wedding.* — Gelegentlich ist freilich auch eine wesentlichere Bühnenweisung ausgelassen; so Act IV. Sc. 1 die von Rowe ergänzte: *They seize and blindfold him*, wo freilich aus dem Context erhellt, dass Parolles gepackt und geblendet wird.

Twelfth Night, Or what you will. Das Theatermanuscript, aus dem die Folio dieses Drama entnahm, scheint die meisten Bühnenweisungen, die erforderlich waren, von der Hand des Dichters herrührend, bereits enthalten zu haben, so dass wenig für den Regisseur mündlich zu ergänzen blieb. Die Musiker, die zu An-

fang des Stücks vor dem Herzog spielen, sind freilich in der Folio nicht mit angeführt. — Dass Viola Act I. Sc. 4 in Männerkleidung erscheint, ist dagegen ausdrücklich bemerkt. Ebenso Act III. Sc. 1 der Glockenschlag, der die Olivia zur Eile mahnt: *Clocke strikes.* — Dagegen fehlt wiederum die wichtige, von Rowe (Act II. Sc. 5) hinzugefügte Weisung: *Taking up the letter,* nämlich da, wo Malvolio Olivia's vermeintlichen Brief vom Boden aufheben soll.

The Winters Tale. Dass Shakspere an der Aufführung dieses zuerst in der Folio gedruckten Dramas persönlich nicht betheiligt war, dafür spricht ein Widerspruch, den er bei der Conception seines Schauspiels immerhin übersehen mochte, den er aber als Zeuge oder Mitwirkender bei der Darstellung nothwendig hätte wahrnehmen und beseitigen müssen. Es ist dies die Seltsamkeit, dass Florizel (Act IV. Sc. 4) in Schäfertracht erscheint, dass aber nachher diese selbige Kleidung, wenn er sie mit der des Autolycus vertauscht, als seine standesgemässe prinzliche behandelt wir[d]. Wenn dieser Widerspruch sich nun in der Folio findet, so wi[rd] wohl anzunehmen sein, dass das Drama ganz, wie unser Dichter [es] schrieb, dort abgedruckt ist, dass also auch die Bühnenweisung[en] von ihm herrühren. Dieselben bedurften freilich mancher wese[nt]lichen Ergänzungen. So ist z. B. Act II. Sc. 3 weder verme[rkt], dass Paulina mit dem Säugling auf dem Arm auftritt, noch d[ass] sie denselben nachher zu Leontes' Füssen niederlegt. Dafür figur[irt] Act III. Sc. 2 der Säugling ausdrücklich unter den auftreten[den] Personen: *Enter Antigonus, a Mariner, Babe, Shepherd, and Clo[wn].* — Die vorzeitige Anführung der beiden letzten Personen, die [erst] später auftreten, hängt mit einer auch in einem früheren Dr[ama,] in *Two Gentlemen of Verona*, beobachteten Weise Shakspere's [zu]sammen, sämmtliche im Laufe einer Scene erscheinende Charak[tere] gleich Anfangs aufzuzählen. — Die Bühnenweisung derse[lben] Scene, auf Antigonus bezüglich: *Exit pursued by a Bear*, [rührt] von unserm Dichter her und zeigt, was das Theater, als d[ieses] Schauspiel zur Darstellung gelangte, bereits an Requisiten [ei]gentlich zu leisten vermochte. — In dem oben erwähnten Si[...]

alle Figuren gleich Anfangs aufzuzählen, ist es auch zu verstehen, wenn in der Schlussscene unter den Auftretenden in der alten Bühnenweisung auch Hermione mit dem Zusatz *(like a Statue)* genannt wird. In der That wird die Königin erst sichtbar in dem kleinern Bühnenraume unter dem Balkon, wenn Paulina den dort herabhängenden Vorhang wegzieht. Eine darauf bezügliche Bühnenweisung so wie eine folgende, da, wo Hermione von dem Piedestal der vermeintlichen Statue herabsteigt, fehlen freilich in der Folio und sind erst von Rowe ergänzt worden.

The life and death of King John. Die Bühnenhandschrift, welche später für die Folio benutzt wurde, scheint von Shakspere's Hand zu stammen und Betreffs der Bühnenweisungen einiger mündlicher Ergänzungen von ihm bedurft zu haben. So ist z. B. Act IV. Sc. 1 nicht vermerkt, dass Hubert mit dem Fusse stampft und die Henkersknechte dann mit ihren glühenden Eisen eintreten. Eben so ist unbezeichnet gelassen (Act IV. Sc. 3) das Herabspringen Arthur's von der Mauer, obwohl sein Erscheinen auf derselben wohl notirt ist: *Enter Arthur on the walles*, d. h. auf dem Balkon im Hintergrunde. — Das ältere Drama eines Anonymus, welches Shakspere grossentheils seinem Scenarium zu Grunde gelegt hat, bringt an der entsprechenden Stelle eine detaillirtere Weisung: *He leapes, and brusing his bones, after he was* (soll heisen: *wakes*) *from his traunce, speakes thus.* Aber jener alte *King John* war in seiner ersten Ausgabe (1591) für Leser bestimmt, die, wie wir wiederholt sahen, solcher genaueren Bühnenweisungen bedurften. Shakspere, wenn er, wie sehr wahrscheinlich, seinen Arthur in derselben Weise wie sein dramatischer Vorgänger sterben lassen wollte, konnte dem Darsteller der Rolle die nöthigen Instructionen mündlich ertheilen, die in seinem Manuscript nicht angedeutet waren. — Dieser Lakonismus unseres Dichters erzeugt an andern Stellen für die Spätern, denen die Tradition der ursprünglichen Shakspere'schen Darstellungen abhanden gekommen ist, allerdings eine gewisse Unsicherheit in ihren hinzugefügten Bühnenweisungen. So zu Anfang des fünften Actes, wo Pope den König vor den Augen der Zuschauer die Krone dem Cardinal überreichen und alsbald von diesem

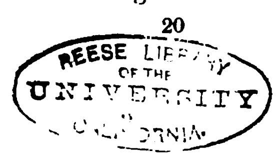
zurückempfangen lässt, während Capell nur den letzten Moment uns vorführen möchte.

The life and death of King Richard the Second. Das Exemplar der vierten Quartausgabe (1615), welches für den Druck der Folio verwandt wurde, muss vorher als Theaterhandschrift für die Schauspieler im Gebrauch gewesen sein und zu diesem Zweck, wie einige Verkürzungen und manche Verbesserungen, so auch die ursprünglichen und herkömmlichen Bühnenweisungen erhalten haben, an Stelle derjenigen der Quartos, welche, weil für den Leser bestimmt, auch hier detaillirter abgefasst wurden, da das Drama zum ersten Male 1597 im Druck erscheinen sollte. So z. B. Act I. Sc. 3, wo aus den Bühnenweisungen der Quartos erst das ganze Arrangement der Schranken bei Coventry und des Zweikampfs deutlich wird, während die entsprechenden dürftigern Notizen der Folio manche mündliche Ergänzung von Seiten des Dichters als Regisseur voraussetzen lassen. — So fehlt in der Folio Act III. Sc. 3 die Weisung, dass Bolingbroke vor Richard niederkniet, welche die Quartos doch haben. — So bieten ferner Act V. Sc. 2 die Quartos, auf York und Aumerle bezüglich, die Bühnenweisung: *He plucks it out of his bosom and reads it*, die Folio sagt dagegen ganz kurz: *Snatches it.* — Und bald nachher (Act V. Sc. 3) steht in den Quartos: *The Duke of Yorke knocks at the door and cryeth;* in der Folio dagegen heisst es einfach: *Yorke within.* — In der Ermordungsscene hat die Folio lediglich: *Enter Exton and Servants;* die Quartos aber sagen viel lebhafter und anschaulicher: *The murderers rush in.*

The First Part of Henry the Fourth, with the Life and Death of Henry Sirnamed Hot-Spurre. Ob die spätere Quarto von 1613, aus der dieses Schauspiel in die Folio übergegangen ist, wirklich als Theaterhandschrift gedient hat, lässt sich wenigstens aus den Bühnenweisungen nicht constatiren, da diese grösstentheils ausführlich wie sie sind, in Quartos und Folio übereinstimmen. Nur sehr selten finden wir einen Zusatz in den erstern, so in den detaillirten Angaben zu der Ueberfallscene (Act II. Sc. 2), wo in der Folio die bezeichnenden Worte fehlen: *and Falstaffe after*

a blow or two runs away too. — Act V. Sc. 4 fehlt in der Folio die Bühnenweisung der Quarto, dass der Prinz den vermeintlich todten Falstaff am Boden liegend erblickt: *He spieth Falstaff on the ground.*

The Second Part of Henry the Fourth Containing his Death: and the Coronation of King Henry the Fift. Bei der eilfertigen und nachlässigen Weise, mit welcher der Druck der einzigen Quarto dieses Dramas nach einer abgekürzten Bühnenhandschrift veranstaltet wurde, sind auch die Bühnenweisungen spärlicher ausgefallen, als z. B. bei dem vorhergehenden Drama. Auch die viel vollständigere Handschrift, welche dem Drucke der Folio zu Grunde lag, ist mit solchen Vermerken nicht gerade reichlicher versehen. Im Gegentheil hat die für den Leser bestimmte Quarto noch Einiges in dieser Beziehung voraus. So wird nur in der Quarto das Costüm bezeichnet, in welchem die Fama als Prolog erscheint: *Enter Rumour painted full of tongues.* Eben so das Auftreten Falstaffs und seines Pagen (Act I. Sc. 2): *Enter sir John alone, with his page bearing his sword and buckler*, d. h. Falstaff geht allein, und hinter ihm schleppt sich sein Page mit dem Schwerte und Schilde des Ritters. Die Folio hat da blos: *Enter Falstaff and Page,* und alles Genauere blieb der mündlichen Instruction vorbehalten. — Eine charakteristische Bühnenweisung hat uns die Quarto am Schlusse des zweiten Actes bewahrt, dass nämlich Mistress Tearsheet mit verweintem Gesicht auf den Ruf Bardolphs noch einmal erscheint: *she comes blubbered.* — Dass der König (Act III. Sc. 1) in seinem Nachtkleide auftritt, wissen wir ebenfalls nur aus der Quarto. — Endlich erfahren wir auch aus der Quarto, dass der Schauspieler Sincklo, den wir in *The Taming of the Shrew* als Darsteller eines wandernden Comödianten und des Petruchio kennen lernten, in vorliegendem Drama die Rolle des ersten Büttels gespielt hat. Act V. Sc. 4 lautet nämlich die Bühnenweisung der Quarto: *Enter Sincklo with three or foure officers,* und vor den Reden dieser Scene, die in der Folio mit *Officer* bezeichnet sind, steht in der Quarto *Sincklo*, während den Reden, welche die Folio mit *Dol.* (d. h. *Doll Tearsheet)* bezeichnet, die Quarto das derbere Appellativum *Whore* statt des betreffenden Eigennamens vorgesetzt hat.



The Life of Henry the Fift. Während die andern, völlig und durchgängig von der Folio abweichenden unrechtmässigen Quartausgaben: *The Merry Wives of Windsor, Hamlet* und *Romeo and Juliet* die augenfällige Mangelhaftigkeit ihres Textes im Interesse der Leser durch desto reichhaltigere Bühnenweisungen zu ergänzen suchen, steht die im Uebrigen derselben Kategorie angehörende Quarto des vorliegenden Dramas in dieser Hinsicht gegen die Folio so sehr zurück, dass sie keiner weitern Berücksichtigung für unsern Zweck bedarf. — Die Folio, offenbar nach dem vollständigen Theatermanuscript gedruckt, enthält so viel Bühnenweisungen, wie wir erwarten dürfen bei einem Schauspiel, das unter des Dichters Mitwirkung in Scene gesetzt wurde. Nur Eine darunter mag hervorgehoben werden, weil sie charakteristisch ist (Act III. Sc. 6): *Drum and Colours. Enter the King and his poore Souldiers.* Damit wird die traurig ausgehungerte und zerlumpte Verfassung bezeichnet, in welcher die von den Kriegsstrapazen mitgenommenen Soldaten Heinrich's auftreten.

The first Part of King Henry the Sixt. — Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das zuerst in der Folio erschien, sind, der vielfach wechselnden und reich bewegten Handlung entsprechend, in so ungewöhnlichem Grade ausführlich und zahlreich, dass sich zwei Möglichkeiten daraus zu ergeben scheinen: entweder war der Dichter an der Inscenirung dieses seines, vielleicht frühesten Jugendwerkes noch nicht betheiligt, oder aber es hatte eine Zeitlang die freilich, so viel wir wissen, nie verwirklichte Absicht bestanden, das Drama im Einzeldruck herauszugeben. Im ersteren Falle rühren die Bühnenweisungen von unserem Dichter her; im andern Falle sind sie im Interesse des Lesers von den Personen hinzugefügt, welche an eine Veröffentlichung des Dramas dachten, vielleicht zu der Zeit, als auch der zweite Theil Heinrich's VI., in einer ersten, allerdings sehr unvollständigen und willkürlich veränderten Form gedruckt erschien.

The second Part of Henry the Sixt, with the death of the Good Duke Humfrey. Die erste verstümmelte und unrechtmässige Ausgabe dieses Dramas, welche bekanntlich 1594 unter dem Titel:

The first Part of the Contention betwixt the two famous Houses of Yorke and Lancaster etc. erschien, verhält sich wie die erste Quarto der *Merry Wives of Windsor.* Die Herausgeber haben, um den Leser für die arge Mangelhaftigkeit ihres Textes einigermaassen zu entschädigen und das Verständniss zu erleichtern, die eingehendsten Bühnenweisungen eingefügt, welche die scenische Darstellung, aus deren Erinnerung sie verfasst wurden, auch uns in manchen Theilen noch verdeutlichen können. So z. B. schon Act I. Sc. 1 hat die Folio nur die einfache Notiz: *Exeunt King, Queene, and Suffolke. Manet the rest.* Aus der Quarto ersehen wir, dass Gloster die Pairs, welche dem Könige folgen wollten, zurückhielt: *Exit King etc. and Duke Humphrey stayes all the rest.* — Act II. Sc. 1 sehen wir aus der Quarto, dass die Königin mit ihrem Jagdfalken auf der Hand erscheint *(with her hawke on her fist),* was die Folio unbemerkt lässt. — Act II. Sc. 4 wird die Armesündertracht, in der die Herzogin von Gloster auftritt, ausführlicher in der Quarto beschrieben. Dass sie barfuss erscheint und dass auf dem weissen Laken, das sie trägt, Verse mit Nadeln festgesteckt sind, sagt uns die Folio nicht, obwohl die Darstellung es ohne Zweifel so anordnete. — Die Ermordung Gloster's (Act III. Sc. 2) ist in den Bühnenweisungen der Quarto viel augenfälliger gemacht, als in denen der Folio. Wo dem König Heinrich die Leiche des Ermordeten gezeigt werden soll, da hat die Folio nur: *Bed put forth.* Den erklärenden Commentar zu diesem Lakonismus liefert die Quarto: *Warwick drawes the curtaines and showes Duke Humphrey in his bed.* Das Bett stand also in dem kleineren Bühnenraum unter dem Balkon und ward erst sichtbar, als der Vorhang davor weggezogen wurde. — Auf demselben Bette an derselben Stelle wird dann in der folgenden Scene der im Todeskampfe phantasirende Cardinal sichtbar, wie uns die Bühnenweisung der Quarto lehrt: *Enter King and Salisbury, and then the Curtaines be drawne and the Cardinall is discovered in his bed, raving and staring as he were madde.* — Statt dieser anschaulichen Schilderung hat die Folio ganz nüchtern: *Enter the King, Salisbury and Warwick to the Cardinal in his bed.* — Act IV. Sc. 10 lässt die Quarto

freilich wie so manches Andere durch das ganze Drama hindurch auch den Monolog Jack Cade's bei seinem Auftreten aus — dafür aber hat sie die in der Folio fehlende drastische Bühnenweisung: *Jacke Cade lies downe picking of hearbes and eating them.* Daran mochten sich die Leser der Quarto an Stelle des ihnen vorenthaltenen Monologs genügen lassen.

The Third Part of Henry the Sixt with the death of the Duke of Yorke. Auch zur Aufführung dieses Dramas bringt uns die erste unrechtmässige und verstümmelte Ausgabe, welche 1595 unter dem Titel: *The True Tragedie of Richard Duke of Yorke etc.* erschien, in ihren Bühnenweisungen einige ergänzende Notizen. So sehen wir (Act I. Sc. 1), dass König Heinrich und seine Anhänger als Lancastrier mit rothen Rosen an ihren Hüten auftreten. — Act III. Sc. 1 sagt uns die Quarto, die für die Leser bestimmt war, dass die beiden mit Armbrüsten bewaffneten Personen Förster sind; das für die Schauspieler bestimmte Manuscript, das der Folio zu Grunde lag, nennt dafür die beiden Schauspieler, welchen diese Rollen zuertheilt waren: den schon in zwei andern Dramen durch ein Versehen genannten Sincklo und einen gewissen Humfrey, wie Malone vermuthet hat: *Humphrey Jeaffes.* — Wenn Act V. Sc. 1 Clarence zu Warwick sagt:

> *Father of Warwick, know you what this means?*
> *Look here I throw my infamy at thee,*

so liefert uns nur die Quarto die Erklärung, welche diese Worte deutlich macht: *Clarence takes his red Rose out of his hat and throws it at Warwick* — also eine symbolische Pantomime, mit der er sich von den Lancasters lossagt. Die entsprechende Bühnenweisung muss, wie in der Folio, so im Theatermanuscripte gefehlt haben und den Schauspielern mündlich insinuirt worden sein.

The Tragedy of Richard the Third: with the Landing of Earle Richmond, and the Battell at Bosworth Field. In der vorigen Abhandlung habe ich den Nachweis versucht, dass der in den Quartos überlieferte Text dieses Schauspiels zwar aus einer correcten und vollständigen Handschrift entnommen, aber

durch den anonymen Herausgeber durchgängig im Sinne einer vermeintlichen Verbesserung überarbeitet worden sei, während wir in dem nach dem Bühnenmanuscripte veranstalteten Foliodrucke das Drama so besitzen, wie es von der Shakspere'schen Gesellschaft dargestellt wurde. Ist mir dieser Nachweis gelungen, so müssen auch die Bühnenweisungen, in denen die Quartos von der Folio abweichen, die überarbeitende Hand des Anonymus verrathen. Und zwar stellt sich dabei heraus, dass derselbe, wie er die Reden vielfach abgekürzt hat durch Streichungen, auch die Bühnenweisungen, die er in dem ihm vorliegenden Manuscripte vorfand, theilweise gekürzt hat. So hat z. B. die Folio Act I. Sc. 2 mit detaillirter Angabe: *Enter the Coarse of Henry the sixt with Halberds to guard it, Lady Anne being the Mourner.* — Dafür hat die Quarto: *Enter Lady Anne, with the hearse of Henry the 6.* — In derselben Scene fehlt in der Quarto die unentbehrliche Bühnenweisung der Folio: *He layes his brest open, she offers at with his sword,* und ebenso die vorhergehende entbehrlichere: *She looks scornfully at him,* welche Notiz der Dichter als Weisung für das Mienenspiel des Schauspielers, der die Rolle der Anna gab, hinzugefügt hatte. — Act II. Sc. 2 wird in der Folio das Auftreten der Königin genauer vorgeschrieben: *Enter the Queene with her haire about her ears* — wo die Quarto einfach: *Enter the Queene,* hat. — Andererseits fügt der Anonymus auch gelegentlich missverständlich unmotivirte Weisungen hinzu, welche der Dichter nicht beabsichtigt haben kann. So hat die Quarto Act III. Sc. 2 zum Schlusse der Worte, welche Hastings zu dem Priester spricht, die auffällige Bühnenweisung: *He whispers in his ears.* Man sieht nicht ein, weshalb das bisher laut geführte Gespräch plötzlich flüsternd fortgesetzt werden sollte, zumal Buckingham's folgende Worte offenbar nur auf das laut geführte Gespräch gehen. — Aus der Bühnenweisung (Act III. Sc. 5) hat der Anonymus gerade das Charakteristische gestrichen, dass nämlich Gloster und Buckingham *in rotten armour, marvellous ill-favoured* auftreten. Er verkürzt diese ächt-Shakspere'sche Bezeichnung, die uns in der Folio erhalten ist, in ein nichtssagendes *in armour.*

The Famous History of the Life of King Henry the Eight. — Schon dieser Titel, wie ihn die Folio bringt, wie aber der Dichter selbst sein Drama schwerlich benannt haben wird, lässt vermuthen, dass die Theaterhandschrift manche Zusätze von scenischer Art durch die Vermittelung der Schauspieler erhalten haben mag, welche das Stück ohne die persönliche Mitwirkung des Dichters aufzuführen hatten. Doch ist in der Fülle von Bühnenweisungen, mit denen gerade dieses Drama ausgestattet ist, vielleicht ein Unterschied zu constatiren zwischen den gleichsam äusserlichen Vermerken, welche, die verschiedenen Haupt- und Staats-Actionen betreffend, eben so gut als vom Dichter und sogar besser von den Regisseurs des Globustheaters bestimmt werden konnten, und zwischen den mehr innerlichen, welche als zum Verständniss des Spiels und der Charaktere gehörig nur der Dichter selbst verzeichnen mochte. Zu den ersteren gehören die Bühnenweisungen der grossen Gerichtsscene in Blackfriars (Act II. Sc. 4), ferner des Krönungszuges (Act IV. Sc. 1) und endlich der Taufprocession (Act V. Sc. 5). Andere kürzere dagegen müssen von Shakspere selbst herrühren; und namentlich auch die ausführlichere Beschreibung der Vision der Königin Catharina (Act IV. Sc. 2) verräth deutlich unseres Dichters Hand.

The Tragedie of Troylus and Cressida. Zwischen den Bühnenweisungen der Quarto, welche für die Leser bestimmt war, und denen der Folio, welche dieses Drama aus der Theaterhandschrift gab, besteht ein ähnliches Verhältniss, wie wir es in *King Richard III.* wahrzunehmen glaubten. Der anonyme Herausgeber der Quarto, obwohl er im Uebrigen keineswegs so radical verfuhr, wie der anonyme Herausgeber der ersten Edition des *King Richard III.* hat sich manche Abkürzungen und Auslassungen der von Shakspere selbst herrührenden Bühnenweisungen gestattet. Dass Act II. Sc. 1 Ajax den Thersites schlägt, erfahren wir nur aus der Folio. — Das Auftreten der Cassandra (Act II. Sc. 2) wird in der Folio mit einer Instruction für den Schauspieler bezeichnet: *Enter Cassandra with her haire about her eares.* In der Quarto wird sie dem Leser einfacher vorgeführt: *Enter Cassandra raving.* — Act III. Sc. 3 werden Achilles und Patroclus in dem hintern Bühnen-

raum unter dem Balkon sichtbar, indem der Vorhang davor weggezogen wird. Das bezeichnete die Handschrift des Dichters bühnengemäss: *Enter Achilles and Patroclus in their Tent;* und der Herausgeber der Quarto setzt dafür anschaulicher für den Leser: *Achilles and Patroclus stand in their tent.* — Viele und darunter sehr wesentliche Bühnenweisungen sind, wie in manchen andern Dramen, auch in diesem erst von den spätern Herausgebern eingefügt.

The Tragedy of Coriolanus. Auch bei der Inscenirung dieses historischen Schauspiels aus seiner späteren oder spätesten Zeit scheint der Dichter persönlich nicht mehr betheiligt gewesen zu sein. Er hat deshalb seinem Manuscripte, das der Folio zu Grunde gelegt wurde, so viele Bühnenweisungen einverleibt, wie die leidenschaftlich bewegte, den Schauplatz so oft wechselnde Handlung sie zur Orientirung der Schauspieler erforderlich machte. Denn nur für diese Orientirung der Schauspieler, nicht etwa zur Verdeutlichung durch irgend welchen scenischen Apparat, können solche Vermerke bestimmt gewesen sein, wie Act I. Sc. 4: *Enter Martius, Titus Lartius, with Drumme and Colours etc. as before the City Corialus,* d. h. als ob sie vor Corioli anrückten. Oder Act II. Sc. 2: *Enter two Officers to lay Cushions, as it were in the Capitoll,* d. h. die Sitzkissen für die Senatoren werden gelegt, als ob es auf dem Capitol wäre. — Dergleichen örtliche Andeutungen gehören freilich auch im vorliegenden Drama zu den Seltenheiten, und sie lassen uns bisweilen gerade da im Stich, wo sie am wünschenswerthesten wären. Ob z. B. Shakspere die Schlussscene in Antium oder in Corioli spielen lassen wollte, das wird sich nie mit Sicherheit entscheiden lassen. Möglich freilich, dass unser Dichter sich selber diese Frage gar nicht einmal vorgelegt hat.

The Lamentable Tragedy of Titus Andronicus. Der Dichter selbst hat dieses Drama in seiner Handschrift mit eben so ausführlichen und eingehenden Bühnenweisungen ausgestattet, wie sein anderes Jugendwerk *The first Part of K. Henry VI.*, und dieselbe Schlussfolgerung, die sich dort ergab, liegt auch hier nahe. Wie der *Titus Andronicus* in die Folio aus einem Exemplar der Quarto

von 1611 überging, so sind auch im Ganzen die dort verzeichneten Weisungen daher entlehnt; aber wie dieses Exemplar, das im Gebrauche der Schauspieler gewesen sein muss, manche Varianten aus anderen Quellen und sogar eine ganze Scene (Act III. Sc. 2) als handschriftliche Zuthat enthalten haben muss, so sind auch gelegentlich die Bühnenweisungen im Interesse der scenischen Darstellung genauer gefasst. — So erfahren wir nur aus der Folio Act I. Sc. 1, dass Marcus Andronicus mit der Krone in der Hand auf dem Bühnenbalkon erscheint. Die Bezeichnung »*aloft*« fehlt in den Quartos. — Der kleinere Raum unter dem Balkon stellte das Grab der Adroniker vor, und die Bühnenweisung: *They open the tombe,* die sich in Quartos und Folio findet, deutet mithin ein Wegziehen des Vorhanges vor demselben an. — Dass Act II. Sc. 3 die beiden Söhne des Andronicus nacheinander in die Grube stürzen, verzeichnet nur die Folio mit: *Both fall in.* — Act V. Sc. 3 sagt die für die Leser bestimmte Quarto wohl, dass Titus, als Koch gekleidet, das Essen aufträgt; aber dass zu dem Zwecke erst ein Tisch hingestellt werden musste, diese scenische Notiz: *A Table brought in,* steht nur in der Folio und muss also handschriftlich in dasjenige Exemplar der Quarto eingetragen sein, dessen sich die Schauspieler seit dem Jahre 1611 zu ihren Aufführungen dieser Tragödie bedienten. Wahrscheinlich war dasselbe für den Gebrauch bequemer, als die vielleicht im Laufe der Jahre sehr verbrauchte Handschrift, die aber, wie aus obiger Notiz von der Ergänzung einer vorher ausgelassenen Scene erhellt, noch vorhanden gewesen sein muss.

The Tragedie of Romeo and Juliet. Das Verhältniss der Bühnenweisungen dieses Schauspiels in der ersten unvollständigen und verstümmelten Quarto von 1597 zu den Bühnenweisungen der spätern vollständigen Ausgaben in Quarto und Folio ist dasselbe, wie wir es bei Shakspere's *Merry Wives of Windsor* in dessen verschiedenen Textrecensionen obwalten sahen; es genügt also, im Allgemeinen auf die dort aufgestellten Wahrnehmungen und Schlussfolgerungen zu verweisen. Im Besonderen mag noch hinzugefügt werden, dass die der ersten Quarto reichlich beigegebenen Bühnen-

weisungen, so weit sie das stumme Spiel der Personen betreffen, die Mitwirkung eines Schauspielers bei der nothdürftigen Herstellung dieser unrechtmässigen Ausgabe verrathen. Dieser Schauspieler, der bei der Aufführung selbst wahrscheinlich betheiligt war, lieferte aus seiner Erinnerung eine ganze Reihe solcher schauspielerischer Vermerke, wie sie weder der Dichter in seinem Manuscripte verzeichnet, noch ein blosser Zuschauer im Interesse der Leser sich notirt haben würde. Als Belege mögen hier einige derselben angeführt werden mit Hinweisung auf die Acte und Scenen, in welche erst die spätern Herausgeber das Drama eingetheilt haben. — Act II. Sc. 6: *Enter Juliet somewhat fast, and embraceth Romeo.* — Act III. Sc. 2: *Enter Nurse, wringing her hands, with the ladder of cordes, in her lap.* — Act III. Sc. 3: *He offers to stab himselfe and Nurse snatches the dagger away.* — Und in derselben Scene eine Bühnenweisung von der Art, die bei den Franzosen »*une fausse sortie*« heisst: *Nurse offers to goe in and turnes againe.* — Eben so in der folgenden Scene: *Paris offers to goe in and Capulet calles him againe.* Endlich Act III. Sc. 5 nach dem Weggange der Amme: *She (scil. Juliet) lookes after Nurse.* — Wichtiger für unsere Kenntniss von der Inscenirung dieses Dramas ist eine andere Reihe von Bühnenweisungen, die wir nur in der ersten Quarto finden, die aber in dem vollständigen Manuscript, das den spätern Quartos und der Folio zu Grunde lag, fehlen und durch die mündliche Instruction des Dichters bei der Aufführung ergänzt werden mussten. Dazu gehört (Act IV. Sc. 3) am Schlusse von Juliet's Monolog die Weisung: *She fals upon her bed within the Curtaines,* d. h. ihr Lager stand unter dem Balkon in dem hintern Bühnenraum, dessen Vorhang sich alsbald wieder zuzog. Nachher zieht die Amme, wenn sie die Schläferin wecken soll, den Vorhang weg und endlich abermals wieder zu. Das letztere erhellt deutlich aus einer folgenden Bühnenweisung der ersten Quarto vor dem Auftreten der Musikanten: *They all but the Nurse goe fourth, casting Rosemary on her and shutting the Curtens.* — Derselbe kleinere Bühnenraum stellte dann in Act V. Sc. 3 das Grab der Capulets vor, und die Bühnenweisung der ersten Quarto: *Romeo opens the*

tombe bedeutet, dass der Schauspieler hier den Vorhang wieder wegzog. — Dass zu Anfang dieser Scene Graf Paris mit Blumen und mit wohlriechendem Wasser auftritt, erfahren wir gleichfalls nur aus der ersten Quarto: *Enter Countie Paris and his Page with Flowers and sweete water.* In der Handschrift des Dichters stand nur: *Enter Paris and his Page,* wie uns die spätern Quartos und die Folio bezeugen. — Dass die Rollen des Peter und des Balthasar von einem Schauspieler und zwar von dem namhaften Kemp gespielt wurden, ergiebt sich aus der Combination zweier Vermerke, die aus der Theaterhandschrift in einige spätere Quartos übergingen: Act IV. Sc. 5: *Enter Will Kemp* für *Enter Peter,* und Act V. Sc. 3: *Enter Romeo and Peter* für *Enter Romeo and Balthazar.*

The Life of Tymon of Athens. Die zahlreichen, gelegentlich auch auf das stumme Spiel der Personen eingehenden Bühnenweisungen dieses Dramas, das uns zuerst die Folio in verwahrloster Gestalt bringt, machen nicht den Eindruck, als ob sie von unserm Dichter herrührten, dessen Antheil am *Timon* ohnehin ein sehr partieller gewesen zu sein scheint. Die breite Geschwätzigkeit solcher Notizen, wie z. B. die zu Act I. Sc. 2 deutet eher auf eine andere Hand hin. Es heisst da: *Hoboyes Playing loud Musicke. A great Banquet seru'd in, and then Enter Lord Timon, the States, the Athenian Lords, Ventigius which Timon redeem'd from prison. Then comes dropping after all Apemantus discontentedly like himselfe.* Wir meinen, Shakspere würde in seinen eigenen Bühnenweisungen sich conciser und correcter ausgedrückt haben, und halten deshalb ein weiteres Eingehen auf vorliegendes Drama wenigstens nach dieser Seite unserer Betrachtung hin für überflüssig.

The Tragedie of Julius Cæsar. Die Bühnenweisungen dieses Dramas in der Folio, welche sicher den Abdruck der Theaterhandschrift enthält, sind so wenig vollständig, dass wir eine persönliche Mitwirkung unseres Dichters bei der Aufführung annehmen dürfen, im Gegensatz zu den beiden andern Römerdramen, wo die Fülle genauer und umständlicher Weisungen von des Dichters eigner Hand auf seine Abwesenheit bei der Inscenirung schliessen lässt. —

So fehlen z. B. Act II. Sc. 1 in der Folio die von Capell hinzugefügten Notizen: *a great Crowd following,* und *Music ceases.* Dagegen hat die Folio: *Antony for the course,* d. h. Antonius, für den Wettlauf des Lupercalienfestes costümirt. — So ist auch Act II. Sc. 2 Cæsar's Costüm bezeichnet: *Enter Julius Cæsar, in his Night-Gowne.* — Dass Artemidorus (Act II. Sc. 3) einen Brief lesend auftritt, hat dagegen erst Rowe notirt. — Den Hergang bei der Ermordung Cæsar's in ihren complicirten scenischen Details muss Shakspere vorzugsweise seiner mündlichen Unterweisung als Regisseur vorbehalten haben. In seinem Manuscripte stand, wie wir aus der Folio ersehen, nur die eine durchaus ungenügende Notiz: *They stab Cæsar.* — In dem ersten Theile dieser Scene fehlt vollends jede Angabe darüber, wie auf dem Shakspere'schen Theater der Eintritt oder Aufgang Cæsar's und seines Gefolges zum Capitol vermittelt wurde, so dass die Herausgeber in ihren ergänzenden Bühnenweisungen sich auf blosse Vermuthungen beschränkt sahen. — Eine etwas verfrühte Bühnenweisung hat die Folio, wie an so vielen andern Stellen anderer Dramen, Act III. Sc. 2: *Enter Brutus and goes into the Pulpit, and Cassius with the Plebeians;* d. h. Brutus begiebt sich erst nachher auf die Rednerbühne, da wo der dritte Bürger sagt: *The noble Brutus is ascended: silence!* — Dieses »Pulpit« war natürlich wieder der Balkon im Hintergrunde. — Das Verschwinden des Geistes (Act IV. Sc. 3) ist in der Folio durch kein »*Exit*« bezeichnet, weshalb die spätern Herausgeber über die bestimmte Stelle des Textes, wo es zu setzen wäre, uneins sind. Desto genauer ist das Auftreten des Geistes markirt: *Enter the Ghost of Cæsar.* Dass es Cæsar's Geist sei, der erscheint, würden wir sonst aus dem folgenden Dialog zwischen ihm und Brutus kaum entnehmen können. — Act V. Sc. 1 nach dem Weggange des Octavius und Antonius hat die Folio die Bühnenweisung: *Lucillius and Messala stand forth*, womit der Dichter in seiner Handschrift nur den beiden Schauspielern andeuten wollte, sich bereit zu halten; denn in der That redet Brutus erst bei Seite mit Lucilius, und nachher laut mit Messala. — Endlich fehlt am Schlüsse des Dramas eine bestimmte nähere Bezeichnung

von Brutus' Selbstmord, weshalb auch hier wieder die spätern Herausgeber ihre ergänzende Bühnenweisung: *Runs on his sword* nicht mit völliger Sicherheit zu placiren wissen: ob hinter die Worte: *Farewell, good Strato*, oder vor die einzige Bühnenweisung der Folio: *Dyes.*

The Tragedie of Macbeth. Auch die Bühnenweisungen zu dieser Tragödie, wie sie aus der Handschrift in die Folio hinübergenommen sind, mögen in ihrer knappen Fassung von unserm Dichter herrühren und in mündlicher Instruction vielfach von ihm ergänzt sein. So fehlen z. B. Act III. Sc. 3 alle genaueren Bezeichnungen über den Vorgang bei Banquo's Ermordung und Fleance's Entkommen. — Eben so musste in der folgenden Bankettscene Shakspere mündlich seine Intentionen über das Auftreten des Mörders, über die zweimalige Erscheinung des Geistes und über das Verhalten Macbeth's und seiner Gäste dazu genauer mittheilen, als wir sie in der Folio, d. h. in der Bühnenhandschrift finden. — Ob auf dem Shakspere'schen Theater in der That ein Unterschied gemacht wurde zwischen einem blossen Weggang der Hexen: *Exeunt*, der Bühnenweisung zu Act I. Sc. 1 und zu Act III. Sc. 5, und zwischen einem Verschwinden derselben: *Witches vanish*, der Bühnenweisung zu Act I. Sc. 3 und zu Act IV. Sc. 1, ist für uns, die wir die Mitwirkung des ursprünglichen Regisseurs entbehren müssen, nicht leicht festzustellen. — Detaillirt genug sind dagegen die einzelnen Erscheinungen aus dem Hexenkessel Act IV. Sc. 1 verzeichnet, die sich Shakspere also gleich bei der Conception seines Dramas in dieser Gestalt und Reihenfolge ausgedacht haben muss. Ob das Verschwinden dieser Spukbilder durch eine Versenkung, worauf die wiederholte Weisung »*Descends*« hindeutet, auch bei dem zweimaligen Verschwinden des Banquo'schen Geistes zur Anwendung kam, ist nicht mehr auszumachen, da an den beiden betreffenden Stellen überhaupt kein Vermerk zu finden ist. Vielleicht wurde in der Bankettscene der Vorhang unter dem Balkon mit benutzt, wie möglicher Weise das Bankett selbst in dem kleinern Bühnenraum im Hintergrunde sichtbar wurde durch das Zurückziehen dieses Vorhangs. Die Bühnenweisung lautet: *Banquet pre-*

par'd, und nicht: *Banquet brought in,* wie bei andern Gelegenheiten, wo ein Bankett hereingebracht wird.

The Tragedie of Hamlet. Der Verschiedenheit der drei Textrecensionen, welche uns von diesem Drama in der Quarto von 1603, in der Quarto von 1604 und in der Folio vorliegen, entspricht auch die Verschiedenheit der Bühnenweisungen in diesen drei Ausgaben. Und zwar gestattet die besondere Beschaffenheit dieser scenischen Zuthaten einen wahrscheinlichen Schluss auf deren jedesmalige Quelle. Die Veranstalter der unvollständigen und unrechtmässigen ältesten Ausgabe haben, ähnlich wie in den analogen Fällen der *Merry Wives of Windsor* und des *Romeo and Juliet,* die Mangelhaftigkeit ihres dürftig zusammengeflickten Textes zu ergänzen gesucht durch desto reichlichere Bühnenweisungen, welche, aus den Reminiscenzen der Aufführungen geschöpft, im Fortschritte ihres Textes in demselben Grade an Ausführlichkeit und Genauigkeit zunehmen, wie der Text selbst an diesen Eigenschaften verliert. — Die Quarto von 1604, offenbar durch das vorhergegangene Plagiat von 1603 veranlasst, druckt den Text vollständig aus der Theaterhandschrift ab und enthält keine weitern Bühnenweisungen, als die in dem Manuscripte des Dichters vorhandenen, welche, wie wir bei andern unter Shakspere's Mitwirkung inscenirten Dramen sahen, allemal der Vervollständigung durch die mündliche Instruction des Regisseurs bedurften. — Wie der Foliotext des Hamlet endlich aus einem spätern Theatermanuscript hervorging, welches vielfache Spuren schauspielerischer Manipulationen, den spätern Aufführungen gemäss, aufzuweisen hatte, so haben auch dessen Bühnenweisungen zu einer Zeit, da Shakspere selbst seinen Genossen nicht mehr mit Rath und That zur Seite stand, manche Ergänzungen von fremder Hand erfahren. Andererseits, obwohl in geringerem Maasse, sind bei dieser Modification auch einzelne Vermerke verloren gegangen, welche, von unserm Dichter herrührend, sich in Quarto B (d. h. in der vollständigen Quarto von 1604) finden. Dahin gehört z. B. gleich in der ersten Scene die Notiz von einer Geberde des Geistes: *It spreads his armes,* und von dem Hahnenschrei: *The cock crowes.* — In Act I. Sc. 4, verzeichnet ebenso nur Quarto B den lärmenden

Pomp, mit welchem des Königs Zechgelage begleitet wird: *A flourish of Trumpets and 2 peeces goe off.* — In der Regel aber sind die Bühnenweisungen der Folio genauer als die der Quarto B. So Act II. Sc. 2 hat die Quarto B nur: *A Flourish,* die Folio aber deutet zugleich den Zweck des Signals an: *Flourish for the Players.* — Die Quarto in derselben Scene überlässt es der mündlichen Anweisung oder dem Belieben des Regisseurs, wie viele wandernde Comödianten auftreten sollen: *Enter the Players;* die Folio aber giebt deren Zahl an, wie die Bühnenpraxis mittlerweile sie festgestellt hatte: *Enter foure or five Players.* — Act III. Sc. 2 tritt der Dänische Hof, laut Quarto B, unter Trommel- und Paukenschall auf; laut der Folio ertönt ein Dänischer Marsch und die Leibwache des Königs trägt Fackeln dabei zur bessern Beleuchtung des Schauspiels im Schauspiel. Die Pantomime des Prologs in derselben Scene enthält in der Folio durch die Hand der Schauspieler einige Züge mehr, als Shakspere selbst, der Quarto B zufolge, in seiner Handschrift verzeichnet hatte. Auch dass Lucianus Gift in das Ohr des schlummernden Königs giesst, sagt uns eine Bühnenweisung der Folio an der betreffenden Stelle. — Der Dichter hatte vorgeschrieben, dass die Schauspieler mit Flöten auftreten sollten, daher in Quarto B: *Enter the Players with Recorders.* Im Verlaufe der Aufführungen stellte sich heraus, dass man an einem Bringer einer Flöte genug habe; daher in der Folio: *Enter one with a Recorder.* — Dass und wie Hamlet (Act III. Sc. 4) den Polonius tödtet, giebt keine Bühnenweisung der Quartos an, und die Folio hat nur im Allgemeinen: *Killes Polonius.* — Dass in derselben Scene der Geist im Nachtgewande erschien, wissen wir aus der ersten Quarto; die spätern Ausgaben schweigen über diesen Punkt. Dass Hamlet am Schluss der Scene den Leichnam des Polonius wegschleppt, hatte der Dichter mit keiner ausdrücklichen Weisung in seinem Manuscripte notirt, wie uns Quarto B zeigt; aber die Veranstalter der ersten Quarto und die Schauspieler in der spätern Bühnenhandschrift hatten das Versäumte oder der mündlichen Instruction Vorbehaltene, Jeder auf eigene Hand, nachgeholt: *Exit Hamlet with the dead body* in der ersten Quarto und: *Exid Hamlet, tugging in Polonius* in der

Folio. — Ophelia's Auftreten (Act IV. Sc. 5) ist in der Quarto B mit einem blossen »*Enter*« bezeichnet, die Folio fügt jedoch als Notiz für den Schauspieler »*distracted*« hinzu. Ein genaueres Bild von der Erscheinung der Wahnsinnigen auf dem Shakspere'schen Theater giebt aber dem Leser aus der Erinnerung der Aufführung der Fabrikant der ersten Quarto: *Enter Ophelia, playing on a Lute, and her haire downe, singing.* — Die Bühnenweisung von dem Auftreten des Leichenzuges (Act V. Sc. 1) hat der Dichter in knappster Form gegeben, als Randglosse gleichsam, wie sie auch in der Quarto B abgedruckt ist; *Enter K. Q. Laertes and the corse.* Die Schauspieler in der Folio erweitern und verdeutlichen es: *and a Coffin with Lords attendant,* während die erste Quarto auch noch den hinter dem Sarge einherschreitenden Priester notirt: *with a Priest after the coffin.* — In der Fechtscene (Act V. Sc. 2) enthält schon die Quarto B die nothwendigen Details des scenischen Apparats, die also vom Dichter selber gesetzt sind; während er für den verhängnissvollen Moment der Vertauschung der beiden Stossdegen die nöthigen Instructionen einer mündlichen Mittheilung vorbehalten hat. Quarto B bringt nämlich Nichts an der entsprechenden Stelle; die Folio hat die freilich ungenügende Weisung der Schauspieler: *In scuffling they change Rapiers.* — Am Genauesten klärt uns über den ganzen Hergang auch hier wieder der Urheber der ersten Quarto als Augenzeuge oder als Mitacteur bei der Aufführung auf: *They catch one anothers Rapiers and both are wounded, Leartes falles downe, the Queene falles downe and dies.* Auch den Weggang der Ueberlebenden in einem feierlichen Marsch und die Geschützsalve am Schlusse der Tragödie verzeichnet nur die Folio.

The Tragedie of King Lear. Ob die Bühnenweisungen der beiden Quartos von 1608 oder die davon unabhängigen der Folio mit grösserer Wahrscheinlichkeit der Hand unseres Dichters zuzuschreiben sein möchten, da sie doch schwerlich beide von ihm herrühren, das wird sich aus ihrer blossen Beschaffenheit kaum entscheiden lassen. In beiden Textrecensionen gleich unvollständig, so dass man bei der einen wie bei der andern eine mündliche Ergänzung von Seiten Shakspere's bei Gelegenheit der Inscenirung

voraussetzen dürfte, sind sie unterschiedslos bald in den Quartos, bald in der Folio genauer gefasst oder überhaupt notirt. Erwägen wir aber die auffällige Fahrlässigkeit, mit welcher der Quartotext des *King Lear* aus einer immerhin ziemlich vollständigen Abschrift des ersten Bühnenmanuscripts abgedruckt wurde, so dürfen wir dem betreffenden Drucker oder Abschreiber auch wohl eine gleiche Fahrlässigkeit in der Behandlung der Bühnenweisungen zutrauen. — Der Foliotext aber, jedenfalls sorgsamer aus einem spätern, für die Darstellung umsichtig gekürzten Bühnenmanuscripte abgedruckt, hat die Präsumtion für sich, dass auch seine sparsameren Bühnenweisungen von Shakspere's Hand, wenigstens grossentheils, herrühren und später in der schauspielerischen Tradition nach den Angaben des Dichters bei der ersten Aufführung ihre nothwendige Ergänzung erhielten. — Eines vergleichenden Eingehens auf Einzelnheiten bedarf es in diesem Falle um so weniger, als das zweifelhafte Sachverhältniss kaum dadurch klarer würde.

The Tragedie of Othello, the Moore of Venice. Die erste Quarto, die erst längere Zeit nach des Dichters Tode und nur um ein Jahr früher als die Folio erschien, muss, wie die Cambridge Editors bemerken, nach einem ältern, nicht mehr für die Bühne gebrauchten Manuscripte gedruckt sein. Im Gegensatze dazu scheint der Text der Folio aus der Handschrift entlehnt, welche damals noch im Besitze des Blackfriarstheaters sich vorfand, einer Handschrift, welche, hie und da durch die Theatercensur modificirt, sich doch auf das Originalmanuscript des Dichters in seiner Vollständigkeit zurückführen lässt. — Wie bei anderen Dramen, bei deren Aufführung sich eine Mitwirkung des Dichters voraussetzen lässt, sind auch die Bühnenweisungen des *Othello* in der ursprünglichen Handschrift und demgemäss in der Folio sehr knapp bemessen und mancher Vervollständigung durch die mündliche Instruction bedürftig. — Der Veranstalter der Quarto, der mit einer gewissen Sorgfalt verfuhr und seine Arbeit auch mit einer kleinen Vorrede ausstattete — eine Zugabe, welche von allen übrigen Quartos nur die von *Troilus and Cressida* aufzuweisen hat, — scheint im Interesse der Leser manche neue Bühnenweisungen hinzugefügt oder die

vorhandenen genauer gefasst zu haben. Denn dass Shakspere in seinem Manuscripte erst die ausführlicheren Bühnenweisungen der Quarto geschrieben und sie nachher zum Schaden der Deutlichkeit kürzer gefasst oder gar wieder gestrichen haben sollte, das ist doch kaum anzunehmen. — Bei der vergleichenden Auswahl solcher Vermerke, welche wir zum Belege des Gesagten vornehmen, begnügen wir uns mit den genannten beiden Texten, denn die Bühnenweisungen der zweiten Quarto von 1630 stimmen bald mit der einen, bald mit der andern Ausgabe und tragen daher zur Entscheidung der vorliegenden Frage wenig bei. — A. I. Sc. 1 lässt nur die Quarto den Brabantio »*in his night-gowne*« auftreten; und nur sie verzeichnet den scenischen Apparat zu Anfang von A. I. Sc. 3: *Enter duke and senators, set at a table with lights and attendants.* Der Tisch wurde wahrscheinlich sichtbar durch das Zurückziehen des Vorhangs im Hintergrunde. — Für die Leser bestimmt war die Notiz, welche die Quarto A. II. Sc. 1 dem Auftretenden beifügt: *Enter Montanio, governor of Cyprus.* Die Folio setzt einfach: *Enter Montano,* den richtigen Namen, wie ihn des Dichters Handschrift bot. — Das Läuten der Sturmglocke (A. II. Sc. 3) ist nur in der Quarto verzeichnet, ebenso (A. III. Sc. 3) das Niederknieen erst Othello's, dann Jago's beim Schwören, obwohl »*he kneeles*«, auf Othello bezüglich, um einige Zeilen vorgerückt steht. — Die unentbehrlichen Bühnenweisungen zu dem nächtlichen Ueberfall (A. V. Sc. 1) fehlen in beiden alten Ausgaben, und das gänzliche Stillschweigen darüber in der Folio ist ein deutlicher Fingerzeig, wie viel der Dichter bei der Inscenirung noch mit mündlichen Anweisungen nachzuholen hatte. — Die Bühnenweisung zu Anfang von A. V. Sc. 2 muss aus beiden Ausgaben combinirt werden, wie bereits die zweite Quarto von 1630 gethan hat, aus: *Enter Othello with a light,* in der Quarto, und aus: *Enter Othello, and Desdemona in her bed* in der Folio. Dass die Quarto diesen Zusatz nicht enthält, erklärt sich vielleicht aus dem Umstande, dass das Bett der Desdemona im Hintergrunde unter dem Balkon stand und erst sichtbar wurde, als Othello, im Verlauf seines Selbstgesprächs herantretend, den Vorhang wegzog. — Die Bühnen-

weisung: *He kisses her,* findet sich nur in der Quarto. — Ob aber die letzten Worte des Monologs: *She wakes,* wie sie in Quarto und Folio gedruckt stehen, auch als eine Bühnenweisung aufzufassen seien, das erscheint doch mindestens zweifelhaft. — Zu der Ermordung der Desdemona haben beide alte Ausgaben nur eine ungenügende Bühnenweisung: *He stifles her,* in der Quarto, und: *Smothers her*, in der Folio — letzteres gewiss Shakspere's eignes Wort. Empfindlicher als vielleicht irgend welche andere Bühnenweisung in den Shaksperedrucken vermissen wir eine solche zu Othello's nächstfolgender Rede, die mit den Worten »*So so*« schliesst. Die meisten Herausgeber haben denn auch, im Unklaren über die Intentionen des Dichters, wie er sie seinen Schauspielern mündlich bei der Inscenirung des *Othello* mitgetheilt hatte, keine Ergänzung des Fehlenden gewagt, mit Ausnahme Rann's, der, auf eine kühne Vermuthung hin: *Stabbing her* als erklärenden Zusatz einfügte.

The Tragedie of Anthonie, and Cleopatra. Von dieser Römertragödie gilt das vorher über die andere *Coriolanus* Gesagte. Die genaueren Bühnenweisungen, welche der Dichter seinem, später in die Folio übergegangenen Manuscripte beigab, machen es äusserst wahrscheinlich, dass er persönlich bei der Aufführung nicht betheiligt war. Als charakteristisch mag unter diesen hervorgehoben werden ein Vermerk zu A. III. Sc. 1: *Enter Ventidius as it were in triumph, the dead body of Pacorus borne before him.* — Im Sinne des Dichters bedeutet dieses »*as it were in triumph*« dass auch die Genossen und Untergebenen des Feldherrn, wie z. B. Silius, mit im Zuge erscheinen. — Die Truppenbewegungen und -begegnungen sind überhaupt genau angegeben zur Orientirung für die Schauspieler; eben so A. IV. Sc. 3 die Stellung der einzelnen Wachtposten: *They place themselves in every corner of the Stage*, sowie gleich darauf die Geistermusik: *Musicke of the Hoboyes is under the Stage.* — A. IV. Sc. 15 wird die Lage des Grabmals der Cleopatra mit dem Balkon im Hintergrunde identificirt durch die Bühnenweisung: *Enter Cleopatra and her Maides aloft, with Charmian and Iras,* sowie durch die folgende: *They heave Anthony aloft to Cleopatra.* — Dagegen fehlt A. V. Sc. 2 jede nähere Angabe

über die Art und Weise, wie Proculeius und seine Helfershelfer sich der im Grabmal verschanzten Cleopatra bemächtigen, und die von den spätern Herausgebern supplicirten Bühnenweisungen entsprechen vielleicht nicht ganz den scenischen Intentionen unseres Dichters, wenn er überhaupt solche hatte und nicht, wie aus seinem Stillschweigen zu erhellen scheint, das Arrangement dieses Manoeuvres den Schauspielern überliess.

The Tragedie of Cymbeline. Die Bühnenweisungen dieses Dramas, das aus einer Theaterhandschrift in die Folio übergegangen ist, bedürfen, für die ersten Acte namentlich, mancher Ergänzungen, welche indess unser Dichter, bei der Aufführung persönlich unbetheiligt, um so eher dem Verständniss seiner ehemaligen Kameraden anheimgeben durfte, als der Context deutlich genug darauf hinwies. So hat gleich in der ersten Scene Rowe zwei Vermerke eingefügt, den Posthumus und die Imogen betreffend: *Putting on the ring,* und: *Putting a bracelet on her arm.* — Andere Bühnenweisungen sind dagegen von den spätern Herausgebern ohne strenge Berücksichtigung der alten Bühnenverhältnisse hinzugefügt. So lassen sie A. II. Sc. 2 in Imogen's Schlafgemach den Jachimo aus einer auf der Bühne sichtbaren Kiste heraussteigen und nachher wieder in dieselbe hineinkriechen. Auf dem Shakspere'schen Theater aber war die Kiste schwerlich sichtbar. So lautet in der Folio die Bühnenweisung einfach: *Enter Imogen, in her Bed, and a Lady,* d. h. der Vorhang im Hintergrunde wird weggezogen und man sieht Imogen im Bette liegen. — Die weitere Bühnenweisung der Folio: *Jachimo from the Trunke,* hat diesen Zusatz nur zur Orientirung für die Schauspieler. Zum Schlusse der Scene steht in Bezug auf Jachimo ein blosses »*Excit*«, d. h. er geht ab von der Bühne, ohne dass von der Kiste weiter die Rede ist. Die schlafende Imogen aber verschwindet einfach durch das Zuziehen des Vorhangs im Hintergrunde, worauf alsbald die folgende Scene mit dem Auftreten Cloten's und der Lords beginnt, natürlich ohne irgendwelche weitere Decorationsveränderung und ohne Beseitigung der Kiste, welche Shakspere, wenn sie nothwendig gewesen wäre, ebenso gewiss verzeichnet hätte, wie er den Glockenschlag verzeichnet, der den

Jachimo zum Weggehen mahnt. *(Clocke strikes.)* — Sehr ausführlich, wie es die Sache mit sich brachte, hat der Dichter die Bühnenweisungen des letzten Actes, die er selber geben musste und nicht dem Ermessen der Schauspieler überlassen durfte, behandelt, sowohl was die Einzelnheiten der Kampfscenen (Scene 2 und 3) betrifft, wie auch Alles, was sich auf die scenische Darstellung der Vision des gefangenen Posthumus (Scene 4) bezieht. Der Dichter konnte diese scheinbaren Aeusserlichkeiten um so weniger in seinem Manuscripte übergehen, je inniger sie im Zusammenhange mit der Entwicklung der Handlung in der grossen Schlussscene verknüpft sind.

IX.

CHETTLE'S HOFFMAN UND SHAKSPERE'S HAMLET.

Henry Chettle, der Dramatiker und Pamphletist, ist bisher in der Shakspere'schen Literatur bei zwei gelegentlichen Veranlassungen in Beziehung zu seinem grossen Zeit- und Kunstgenossen nachgewiesen und berücksichtigt worden: Einmal als Verfasser des humoristisch-satyrischen Schriftchens *Kind-Harts Dreame,* im Jahre 1592, und sodann, elf Jahre später, als er unter dem Titel *England's Mourning Garment* der eben verstorbenen Königin Elisabeth eine Todtenklage und einen poetischen Nachruf widmete. Ebenso bekannt wie die Ehrenerklärung, die er in der Vorrede des erstgenannten Pamphlets dem Charakter und dem Talente Shakspere's gezollt hat, ist die Aufforderung, welche er in dem letztgenannten Buche an unsern Dichter, den »silberzüngigen Melicert«, wie er ihn titulirt, richtet, das Andenken seiner königlichen Gönnerin in einem Trauergedichte zu verherrlichen. — Zu dieser zwiefachen Bezugnahme Chettle's auf Shakspere, welche längst in den verschiedenen Biographien unseres Dichters verzeichnet worden ist, noch eine weitere durchgängige Beziehung zwischen beiden Dramatikern als solchen zu constatiren, soll auf den nachfolgenden Blättern versucht werden, und zwar vorzugsweise an zwei Schauspielen, einem von Shakspere und einem von Chettle, von denen das eine offenbar durch das andere hervorgerufen ist.

Chettle's Wirksamkeit als Schauspieldichter, so weit wir — mehr aus einzelnen überlieferten Notizen, als aus einer Reihe uns erhaltener Werke des Verfassers — darüber zu urtheilen vermögen, scheint vornehmlich zwischen die beiden oben erwähnten Daten, 1592 und 1603, zu fallen und begreift also, da er vermuthlich um das Jahr 1563—64 geboren und jedenfalls in oder vor dem Jahre 1607 gestorben ist,[1]) einen verhältnissmässig kleinen Theil seines Daseins in sich. Ehe er sich der dramatischen Schriftstellerei widmete, war er, der Sohn eines Londoner Bürgers, als Buchdrucker thätig gewesen und spielt auf dieses sein ursprüngliches Gewerbe noch gelegentlich in der spätern schriftstellerischen Periode seines Lebens an. So unterzeichnet er sich in einem an Thomas Nash gerichteten und von diesem in einem Pamphlet vom Jahre 1596 abgedruckten Schreiben als »Euer alter Setzer« *(your old compositor).* — Und in dem Vorworte zu seinem »*Kind-Harts Dreame*« rühmt er sich, während seiner buchdruckerischen Laufbahn nach Kräften aller bittern Polemik gesteuert zu haben *(How I have, all the time of my conversing in printing, hindred the bitter inveighing against schollars it hath been very well known.)* — So war der Uebergang von der Schriftsetzerei zur Schriftstellerei bei Chettle leicht vermittelt. Dass ihn bei diesem Wechsel innere Neigung wie äusserer Anlass vorzugsweise dem Theater zuführte, dazu mochte unter Andern Shakspere's mächtig anregendes und anreizendes Beispiel mitgewirkt haben. Läuft doch Chettle's dramatische Carriere während des bezeichneten Jahrzehnts (1592—1603) völlig parallel der gleichzeitigen und gleichartigen Thätigkeit unsres Dichters, nur mit dem für den Erstern niederschlagenden Unterschiede, dass Shakspere während dieser Periode in freier Entwickelung seines

[1]) Im Jahre 1607 erschien Thomas Dekker's Pamphlet: *A Knights Coniuring*, in welchem Chettle als letzter Ankömmling unter den verstorbenen Dramatikern in den elyseischen Feldern geschildert wird: *He (scil. Nash) had no sooner spoken, but in comes Chettle sweating and blowing by reason of his fatness, to welcome whom because hee was of olde acquaintance, all rose up and fell presentlie on their knees, to drink a health to all the louers of Hellicon: in doing which, they made such a mad noyse, that all this coniuring which is past (beeing but a dreame) I suddentie started up, and am now awake.*

Genius zu einem stetig zunehmenden Ruhm und Wohlstand fortschritt, sein minder glücklicher Nebenbuhler aber sein fruchtbares Talent im Dienste von Schauspielern und Schauspieldirectoren verzetteln musste, ohne jemals des gebührenden Lohnes für sich selbst und des Ruhmes bei der Nachwelt froh geworden zu sein. Von den sechzehn Schauspielen, welche Chettle als selbständiger Autor verfasst hat, ist nur ein einziges, die weiterhin zu besprechende »*Tragedy of Hoffman*«, im Druck erhalten; und von einunddreissig anderen Dramen, deren Mitverfasser er gewesen, sind nur vier auf uns gekommen: *Patient Grissel,* von Chettle, Dekker und Haughton; *The Death of Robert Earl of Huntingdon,* von Chettle und Munday; *The Valiant Welshman,* von Chettle und Drayton; *The Blind Beggar of Bethnal Green,* von Chettle und Day. — Ueber das Maass seiner speciellen Begabung lässt sich natürlich bei solchen in Verbindung mit andern Dramatikern verfassten Dramen — auch wenn deren mehrere noch vorhanden wären — nicht mit völliger Sicherheit urtheilen; dass er aber schon, ehe er im Jahre 1597 in ein gewisses, auf wiederholte Anleihen und Vorschüsse gegründetes Abhängigkeitsverhältniss zu dem Theaterunternehmer Henslowe trat, sich als Dramatiker einen Namen gemacht, das geht aus der ehrenvollen Erwähnung Chettle's in Meres' »*Palladis Tamia*« (1598) hervor, wo derselbe oft citirte Passus, dem wir so werthvolle Fingerzeige für die Chronologie Shakspere'scher Dramen verdanken, unter den besten für das Lustspiel *(one of the best for Comedy)* auch Chettle namhaft macht.[1])

Aus dem Tagebuche des Theaterdirectors Henslowe erhellt, dass Chettle im Sommer 1602 mit der Abfassung einer »*Danish Tragedy*« beschäftigt war; und nach der damaligen Praxis rivalisirender Bühnen in London liegt allerdings die von Collier geäusserte

---

[1]) Freilich figurirt er als letzter in dieser von Meres aufgezählten Reihe: *so the best for comedy among us be Edward Earl of Oxford, Doctor Gager of Oxford, Master Rowley (once a rare scholar of learned Pembroke Hall in Cambridge), Mr. Edwards (one of her Majestys chapel), eloquent and witty John Lilly, Lodge, Gascoyne, Greene, Shakespeare, Thomas Nash, Thomas Heywood, Anthony Mundie (our best plotter), Chapman, Porter, Wilson and Henry Chettle.*

Vermuthung nahe, dass mit diesem Schauspiel dem vielleicht eben in Scene gesetzten Shakspere'schen *Hamlet* eine Concurrenz gemacht werden sollte in der Vorführung desselben Stoffes in anderer Behandlung. — Ob, wie Collier ferner muthmasst, Chettle zu dem Zwecke den von der Truppe Henslowe's schon im Jahre 1594 aufgeführten vorshakspere'schen *Hamlet*[1]) überarbeitet habe, erscheint aber deshalb zweifelhaft, weil Henslowe alsdann in seinem Tagebuch ein ihm selber angehöriges und altbekanntes Drama wohl mit seinem alten Namen *Hamlet*, nicht aber mit der irreleitenden und vagen Bezeichnung einer »Dänischen Tragödie« benannt haben würde. Wäre das betreffende Stück Chettle's wirklich jener alte *Hamlet* in verjüngter Gestalt gewesen, so hätte derselbe dem Zwecke einer beabsichtigten Concurrenz unter dem alten, alle Prioritätsrechte ausdrücklich wahrenden Namen, besser entsprochen als unter jenem einer »*Danish Tragedy*«. So aber kennen wir weder den Inhalt dieses vermeintlichen Chettle'schen Drama's noch wissen wir, ob dasselbe überhaupt jemals auf der Henslowe'schen Bühne zur Aufführung gelangt ist. Die betreffende Notiz in Henslowe's Tagebuch besagt nur, dass Henry Chettle die Summe von zwanzig Schilling erhielt als Handgeld für ein Stück, welches er unter dem Namen »*Danish Tragedy*« schreiben wollte. *(lent unto Thomas Downton, the 7 of July 1602, to geve unto Harye chettell, in earnest of a tragedy called a Danyshe tragedy the some of XX s.)*

Wenn nun aber auch die von Collier in diesem einzelnen Falle vermuthete Rivalität Chettle's mit Shakspere in der Dramatisirung

---

[1]) Von diesem älteren *Hamlet* wissen wir bekanntlich nichts weiter, als dass Nash in seiner Vorrede zu einem Pamphlet Greene's, 1589, von Dichterlingen, die ursprünglich mit gerichtlicher Praxis zu thun gehabt, sagt, *he will afford you whole Hamlets, I should say, Handfulls of tragicall speeches*, und dass Lodge in einem Pamphlete (1596) einen Teufel so beschreibt: *he walks for the most part in black under colour of gravity and looks as pale as the vizard of the ghost which cried so miserably at the theatre like an oisterwife: Hamlet revenge!* — Wäre dieser Hamletgeist der Shakspere'sche, von Shakspere selbst gespielte Geist gewesen, der so jämmerlich wie ein Austernweib geschrieen, gewiss würde Meres zwei Jahre später in seiner Aufzählung Shakspere'scher Dramen neben *Titus Andronicus* auch den *Hamlet* erwähnt haben als Beweis für Shakspere's Meisterschaft in der Tragödie.

desselben Stoffes gerechten Zweifeln unterliegt, so hat doch Chettle vielleicht in anderer Weise sich im Interesse seines Arbeitgebers Henslowe zur Abfassung eines Schauspiels angeregt fühlen können, welches, durch Shakspere's *Hamlet* hervorgerufen, sich vor dem kühnen Wettstreit mit dieser, damals neuen Tragödie nicht scheute. Und in der That finden wir in demselben Tagebuch Henslowe's ein halbes Jahr später einen Vermerk einer Tragödie, welche Chettle nicht nur, wie die »*Danish Tragedy*«, zu schreiben versprochen hat, sondern die er wirklich schrieb. Es heisst da nämlich: *Lent unto Thomas Downton, the 29 day of Decembr 1602, to geve unto Harey Chettle, in pte of paymente for a tragedy called Hawghman, the some of V s.*[1])

Ein glücklicher Zufall hat uns nun diese Tragödie als das einzige der sechzehn von Chettle allein verfassten Dramen erhalten. Zu Chettle's Lebzeiten ist freilich auch dieses Stück so wenig wie die funfzehn andern gedruckt worden, obwohl dasselbe, wie der erste Herausgeber auf dem Titelblatte bezeugt, verschiedene Male mit grossem Beifall aufgeführt worden ist. Wenn dieser Herausgeber, ein gewisser Hugh Perry, in seiner Ausgabe vom Jahre 1631 als den Schauplatz dieser Aufführungen das Phönix-Theater in Drury-lane bezeichnet, so kann er damit nur die ihm bekannt gewordenen späteren Aufführungen gemeint haben.[2]) Ursprünglich muss das Stück, wie aus obigem Vermerk in Henslowe's Tagebuch erhellt, durch die Gesellschaft dieses Directors im Bankside am andern Themseufer zur Aufführung gelangt sein. Fast dreissig Jahre nach dieser ersten Aufführung gerieth das Manuscript oder

---

[1]) Vielleicht wurden dem armen, in steter Finanznoth schmachtenden Chettle bei dieser »partiellen« Zahlung für die »*tragedy of Hawghman*«, wie der höchst unorthographische Henslowe den Namen Hoffman schreibt, die 20 Schillinge in Abrechnung gebracht, welche er ein halb Jahr früher für die nie gelieferte »*Danish Tragedy*« als Handgeld empfangen hatte.

[2]) Das Phönix-Theater ist, wie Collier in seinem »*Account of the Old Theatres in London*« nachweist, erst geraume Zeit nach Jakob's Thronbesteigung aus einem Platz für Hahnenkämpfe, was es ursprünglich gewesen, in ein Schauspielhaus verwandelt worden. Von jener seiner früheren Bestimmung hiess es: *The Cockpit in Drury-lane.*

vielmehr eine höchst nachlässig angefertigte Copie desselben in die Hände jenes Hugh Perry, der es drucken liess und »seinem hochverehrten Freunde Master Richard Kilvert« widmete, in einem Vorworte, welches dem Werke nachrühmt, dass es bereits mit gutem Erfolge über die Bretter gegangen sei, und ihm jetzt auch im Drucke einen freundlichen Willkomm anwünscht und verspricht.[1]) Hugh Perry giebt auf dem Titelblatte nur den Namen des Dramas an: *The Tragedy of Hoffman; or, a Reuenge for a Father,* lässt aber den Namen des Verfassers weg, wahrscheinlich weil derselbe ihm unbekannt geblieben war. In der That mochte so viele Jahre nach Chettle's Tode, der, wie wir oben sahen, nicht später als 1607 erfolgt sein kann, der Name des Dichters als eines selbständigen Dramatikers so ziemlich verschollen sein, um so eher als bis dahin kein einziges ihm allein angehöriges Drama durch den Druck in die Literatur eingeführt und der Lesewelt zugänglich gemacht war.

Aus dieser Perry'schen Ausgabe, die im Laufe der Zeit zu einer grossen Seltenheit geworden ist, hat denn Collier das Drama kennen gelernt und in seiner »*History of English Dramatic Poetry*« Vol. 3, Pag. 231—236 besprochen, indem er einige Scenen und Charaktere[2]) desselben berührt und demgemäss das Ganze beurtheilt. Er sagt darüber: »*The quantity of blood shed in this Tragedy seems long to have rendered it popular. — — If the design of Chettle were to excite terror and pity, he has defeated his own end by his extravagance. As to the language of the piece, it has been handed down to us in a state of deplorable mutilation, and the printer has murdered the author with as little remorse as the author murdered his characters. It is impossible to say how much of the piece, in 1631, was composed of the interpolations of subsequent writers or*

---

[1]) Perry sagt: *it hath passed the stage already with good applause: and I doubt not but from you it shall receive a kind welcome.* — Den Namen des Verfassers nennt Perry so wenig in seinem kurzen Vorwort wie auf dem Titelblatte.

[2]) Eine Ungenauigkeit in dem ohnehin ziemlich fragmentarischen Berichte, den Collier von Chettle's *Hoffman* giebt, ist, dass er die Lucibella zu einer Schwester des Prinzen Mathias macht, während sie in der That die Braut seines Bruders Ludwig ist.

performers, and the glimpses here and there of something good are often disfigured by rant and absurdity.« — Dieses Urtheil Collier's steht, was die ästhetische Seite betrifft, auf die wir bei der Analyse zurückkommen werden, einigermaassen im Widerspruch mit dem Urtheil, das er vierzehn Jahre später in einer Note zu dem mehrerwähnten Vermerk in Henslowe's Diary *(ed. by Collier 1845)* geäussert hat: *»Hoffman, no doubt the tragedy here meant, was printed anonymously in 1631; it has many merits.«* — Dass der Perry'sche Druck von Druckfehlern und Textcorruptionen aller Art wimmelt, die theils der elenden Beschaffenheit des zu Grunde gelegten Manuscripts, theils der Unwissenheit und Nachlässigkeit des Setzers ihr Dasein verdanken, liegt offen genug zu Tage. Aber trotz dieser Mängel ist es einem sinnigen Kenner alt-englischer Dramatik, der im Jahre 1852 Chettle's Drama, man kann sagen, zum ersten Male wirklich edirt, nicht blos publicirt hat, wohl gelungen, mit Hülfe plausibler Verbesserungen überall einen bessern Text herzustellen, der dem Verständniss keine grösseren Schwierigkeiten bietet als z. B. jetzt noch der so oft revidirte Text mancher Shakspere'scher Dramen. Von den angeblichen Verstümmelungen, über die Collier sich beklagt, ist denn auch keine mehr sichtbar geblieben, als die allerdings unheilbare am Schlusse des Dramas, wahrscheinlich in Perry's Druck durch das Fehlen der letzten Blätter der Handschrift veranlasst. Eben so wenig ist von Interpolationen späterer Schreiber oder Schauspieler, von denen Collier spricht, das Geringste zu spüren. Vielmehr ist alles aus einem Gusse und trägt durchgängig die evidentesten Kennzeichen der Chettle'schen Tragik an sich, die in ihren stark aufgetragenen Farben und Extravaganzen allerdings auf ein naives, mit starken Nerven versehenes Theaterpublicum berechnet war. Um dem Verfasser des *»Hoffman«* in dieser Beziehung gerecht zu werden, dürfen wir nicht ausser Acht lassen, dass er, als Freund und Genosse Robert Greene's der ältern Dichterschule angehörte und in deren hergebrachter, von den Zuschauern so lange mit grossem Beifall aufgenommener Manier befangen, der Shakspere'schen Dramatik wohl in geflissentlich rivalisirender Nachahmung einzelne Charakterzüge, Situationen und Redewendungen zu entlehnen verstand,

keineswegs aber im Ganzen und Grossen in die Fusstapfen dieses grossen Neuerers zu treten vermochte.[1])

Für uns bietet Chettle's »*Hoffman*« ein zwiefaches Interesse dar: zunächst spielt die Tagödie auf deutschem Boden, worauf schon Karl Elze's lehrreiche Einleitung (Seite 22) zu seiner Ausgabe von G. Chapman's *Tragedy of Alphonsus, Emperor of Germany* hingewiesen hat, in der sorgsamen Aufzählung so mancher deutschen Elemente, die uns im alt-englischen Theater begegnen. Was nun den von Chettle behandelten, angeblich der deutschen Geschichte entlehnten Stoff anbetrifft, so nimmt der obenerwähnte verdienstvolle Veranstalter der neuen Textrecension in der Vorrede zu seiner Ausgabe (1852), der leider aus seiner Anonymität nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens: *H. B. L.* herausgetreten ist, gewiss mit Recht an, dass der Dichter diesen Stoff nicht selbst erfunden, sondern aus der Tagesliteratur seiner Zeit entnommen habe. Er schliesst ferner mit gleicher Wahrscheinlichkeit aus der Genauigkeit, mit der die Localitäten des Dramas angegeben sind, dass Chettle die Intrigue aus der Uebersetzung irgend einer Localgeschichte entlehnt habe *(that the plot was taken from a translation of some local history).* — Wenn der Herausgeber aber hinzufügt: »*but whether true or fictitious, it appears impossible now to discover*«, so möchten wir, so lange uns keine, auch nur annähernd an diese Chettle'sche Mordgeschichte erinnernden Züge historisch nachgewiesen werden, uns zuversichtlich für die letztere Annahme entscheiden: für die Annahme einer Fiction, welcher der ursprüngliche Verfasser, nicht Chettle, unter Anwendung wirklicher deutscher

[1]) Der Rev. Joseph Hunter hat eine Grabsteininschrift nachgewiesen, derzufolge eine Tochter Henry Chettle's, zwölfjährig, im September 1595 gestorben ist. Da muss Chettle also wenigstens im Jahre 1583 ein verheiratheter Mann und sicherlich zu alt gewesen sein, um sich noch in Shakspere's Schule zu bilden; wobei allerdings nicht ausgeschlossen bleibt, dass er sich gelegentlich wie mit andern Shakspere'schen Eigenthümlichkeiten auch mit dessen Phraseologie und metaphorischer Redeweise schmückt. In dieser Beziehung gilt von Chettle im Verhältniss zu Shakspere vollständig, was Greene's von Chettle edirtes nachgelassenes Pamphlet von Shakspere selber im Verhältniss zu dessen Vorgängern sagt: »*an upstart Crow beautified with our Feathers.*«

Namen und Localitäten den Anstrich geschichtlicher Wahrheit und damit eine tiefere Bedeutung und Wirkung hat geben wollen.

Ein anderes Interesse, welches neben dem deutschen Charakter des Stoffes und der darin auftretenden Personen Chettle's *Hoffman* für uns ansprechen darf, ist bisher wenig oder gar nicht hervorgehoben worden: die geflissentliche Berücksichtigung nämlich, welche der Dichter in der Wahl wie in der Behandlung seines dramatischen Vorwurfs dem Shakspere'schen *Hamlet* hat widerfahren lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Shakspere's *Hamlet* kurz zuvor von Burbadge's Truppe[1]) unter persönlicher Mitwirkung des Dichters, der den Geist des alten Hamlet darstellte, aufgeführt worden, und zwar mit derartigem Beifall, dass dem rivalisirenden Theaterdirector Henslowe oder dem in Henslowe's Sold und Lohn stehenden Chettle wohl der Versuch sich als thunlich empfahl, ein verwandtes Thema, womöglich mit noch drastischeren Wirkungen ausgestattet und dramatisirt, in Scene zu setzen. Wie Chettle's *Hoffman* den zweiten Titel »*A Revenge for a Father*« führt, ebenso liess sich auch Shakspere's *Hamlet* füglich charakterisiren.[2]) Und wie der Dänenprinz, um zu diesem Ziel der Rache für seinen Vater zu gelangen, alle Mittel der Verschlagenheit und Verstellung aufbietet, unbekümmert, welche schuldlose Schlachtopfer etwa auf dem Wege zur Erreichung des Rachezieles fallen mögen, wie z. B. Polonius, Rosenkranz, Güldenstern, so auch Chettle's *Hoffman.* Die Wirkung auf ein Publicum, für dessen Geschmack nicht leicht genug Metzeleien und sonstige Greuel vor sich gehen konnten, liess sich in diesem Falle im Voraus berechnen und wohl gar noch steigern dadurch, dass Hoffman den grausen Martertod seines Vaters an einer ganzen Reihe fürstlicher Persönlichkeiten zu rächen hatte, Hamlet den verborgenen Meuchelmord seines Vaters aber nur an einer einzigen.

---

[1]) Die erste Notiz, die wir von der Existenz des Shakspere'schen *Hamlet* besitzen, ist bekanntlich ein Vermerk in dem Register der Buchhändlergilde, unterm 20. Juli 1602: *James Roberts, A booke, The Reuenge of Hamlett prince of Denmarke, as yt was latelie acted by the Lord Chamberleyn his servantes.*

[2]) Und in der That ist Shakspere's Drama so bezeichnet in dem eben citirten Buchhändler-Memorandum.

Wir gehen nunmehr zu einer Analyse des Chettle'schen Trauerspiels über und schicken derselben zu besserer Orientirung das Personenverzeichniss voraus, welches in Perry's Abdruck fehlt und erst von dem neuesten Herausgeber, *H. B. L.*, folgendermassen aus dem Verlaufe des Stückes zusammengestellt ist:

The Duke of Prussia, Ferdinand Heidelberg.
The Duke of Saxony, John.
The Duke of Austria.
Prince Roderick, Brother to the Duke of Saxony.
Prince Otho, Son of the Duke of Luneburg.
Prince Jerome, Son of the Duke of Prussia.
Prince Mathias, } *Sons of the Duke of Saxony.*
Prince Lodowick, }
Klaus Hoffman, Son to the deceased Hans Hoffman, formerly Vive-Admiral of the State of Luneburg, and Lord Governor of the Island of Bornholme.
Lorrique,[1]) *a favourite attendant of Otho, Prince of Luneburg.*
Old Stilt, a citizen of Dantzig.
Fibs, another citizen of Dantzig.
Timothy Stilt, Son to Old Stilt, and favourite attendant upon Prince Jerome of Prussia.
The Duchess of Luneburg, Wife and afterwards Widow of the Duke of Luneburg, and Mother to Prince Otho.
Princess Lucibella, Daughter of the Duke of Austria.
Scene: At and in the neighbourhood of Dantzig in Prussia.

A. I. Sc. 1. Der Schauplatz ist ein dichter Wald an der Küste der Ostsee. Im Hintergrunde Hoffman's Höhle. Hoffman allein, in Schwermuth versunken, aus der er sich aufrafft und zur

---

[1]) H. B. L. hat manche in Perry's Druck ganz entstellte Namen ebenso berichtigt wie die überaus zahlreichen sonstigen Druckfehler im Text; so steht z. B. bei Perry »Clois« für »Klaus«, »Lunenberge« für »Luneburg«. Nur in einem Fall möchten wir die alte Schreibung beibehalten: »Lorrique«, wofür H. B. L. »Lorick« setzt. Der Name hat aber überall im Drama den Ton auf der zweiten Silbe und scheint ein französischer zu sein.

Rache anstachelt durch den Anblick eines im Hintergrunde der Höhle in Ketten aufgehängten Skeletts, das eine eiserne Krone auf dem Haupte trägt. Es ist das Skelett seines Vaters, des Admirals, der als Seeräuber gefangen, in Lüneburg den grausigsten Martertod erduldet hat.[1]) Schon Hoffman's erster Monolog bringt uns Reminiscenzen aus *Hamlet*. So redet er den Leichnam des Vaters folgendermaassen an:

Sweet hearse!
Thou dead remembrance of a living father! —
And with a heart of iron, swift as thought,
I'll execute it justly.

Das ausbrechende Unwetter scheint ihm eine Mahnung des Himmels:

The powers of heaven, in apparitions
And frightful aspects, seeming as incensed
That I thus tardy am to do an act
Which justice and a father's death excite,
Like threat'ning meteors, indicate destruction.[2])

Chettle hatte hier die Schilderung der Prodigien vor Caesar's Tode (*Hamlet* A. I. Sc. 1) sowie Einzelnes in der Scene Hamlet's mit der Mutter und mit dem Geiste seines Vaters (A. III. Sc. 4) so evident im Auge, dass die Nachahmung kaum noch im Einzelnen weiter nachgewiesen zu werden braucht. — Aus einem Schiffbruch haben sich mittlerweile Prinz Otto und dessen Gefährte Lorrique

---

[1]) Wie ein Admiral und Statthalter der Insel Bornholm dazu gekommen ist, Seeräuberei zu treiben, das, wie so viele andere Ungeheuerlichkeiten im Drama, lässt der Dichter einfach unerklärt.

[2]) Charakteristisch sind die offenbar von Chettle selbst herrührenden Bühnenweisungen zu diesem Monologe. So z. B. *Addressing the skeleton which rattles from the wind in the chains*, worauf Hoffman das »rasselnde Skelett« beschwichtigt mit den Worten:

Be silent, thou effigies of fair virtue,
I will not leave thee, until like thyself
I've made thy enemies.

gerettet. Den Letzteren presst Hoffman sich zum Beistand in der grausamen Rache, die er an dem Erstern, als einem der Henker seines Vaters, nehmen will. Er fragt den Lorrique mit Anklängen aus Hamlet's Monologen:

> *Wouldst thou, having lost a father as I have,*
> *Whose very name dissolves my eyes to tears* etc. etc.

und lässt ihn schwören, wie Hamlet (A. I. Sc. 4) den Horatio und den Marcellus schwören lässt: *Therefore, without protraction, sighing or excuses, swear to be true, to aid, assist me, not to stint or contradict me in any enterprise I shall now undertake, or hereafter.* — In dem folgenden Monologe Lorrique's erfahren wir, dass Hoffman seines Vaters Skelett vom Galgen in Lüneburg gestohlen, mit der eisernen Krone auf dem Schädel, die, glühend gemacht, ihm das Gehirn ausgebrannt. — Zu dem in bangen Ahnungen auftretenden Prinzen Otto sagt Lorrique: *My lord, let your heart have no commerce with that mart of idle imaginations,* wie Ophelia (A. III. Sc. 1) fragt: *Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?* — Hoffman tritt auf und hält dem Prinzen die von dessen Vater, dem Herzog von Lüneburg, und von dem Oheim, dem Herzog von Preussen, an dem alten Admiral Hoffman vollzogenen Martern vor, bindet ihn dann mit Lorrique's Hülfe und drückt ihm die von Lorrique inzwischen glühend gemachte eiserne Krone auf's Haupt. Otto's letzte Worte erinnern an die Worte des vergifteten Königs im *King John* (A. V. Sc. 7):

> *I feel an Ætna burn*
> *Within my brains, and all my body else*
> *Is like a hill of ice; these Baltic seas,*
> *That now surround us, cannot quench this flame.*
> *Death like a tyrant seizeth me unawares;*
> *My sinews shrink, like leaves parch'd with the sun,*
> *My blood dissolves, my nerves and tendons fail,*
> *Each part's disjointed and my breath expires —*
> *Mount, soul, to heaven! my body burns in fires.*

A. I. Sc. 2. Am Hofe des Herzogs von Preussen. Der Herzog, mit seinem ganzen Hofstaat in Trauer wegen der kürzlich verstorbenen Herzogin, tritt auf in Begleitung der sächsischen Prinzen Ludwig und Matthias, der Braut des Erstern, Prinzessin Lucibella, und des als Eremit verkleideten Prinzen Roderich. Im Gegensatze zu diesen ernsten Persönlichkeiten erscheint Prinz Jerome, der Sohn des Preussischen Herzogs, als der höhere fürstliche Rüpel des Schauspiels. In ihm scheint Chettle zur Belustigung seines Publikums ein Gegenbild zu dem närrischen Prinzen Hamlet liefern zu wollen, nur dass die »*antic disposition*«, die bei Hamlet lediglich als Maske zu bestimmtem Zwecke angenommen ist, hier als angeboren erscheint. Wie Hamlet in der angenommenen Maske scurrile Prosa spricht, so auch Jerome, der damit in ähnlicher Weise wie Jener dem Hofe und vor Allem seinem Herrn Vater zum Aergerniss gereicht. Wie Hamlet hat auch Jerome in Wittenberg studirt. Er sagt: *True, I am no fool; I have been at Wittenberg where wit grows.* — Und sein Vater replicirt darauf in Worten, die voll von Shakspere'schen Reminiscenzen sind:

I do not wear these sable ornaments
For Isabella's[1]) *death, though she were dear;*
Nor are my eyelids overflown with tears
For Otho of Luneburg, wreck'd in the Sound,[2])
Though he were all my hope, but here's my care —
A witless fool must needs be Prussia's heir.

Mittlerweile kommt Lorrique mit der Freudenbotschaft, dass Prinz Otto, der vermeintlich beim Schiffbruch umgekommen, gerettet sei und in Roderich's Einsiedelei das Weitere erwarte. Dorthin will denn der Herzog mit seinen fürstlichen Gästen eilen und den Prinzen Otto, den er anstatt des blödsinnigen Jerome zu seinem

[1]) Isabella, die eben gestorbene Gemahlin des Herzogs.

[2]) Unter »*Sound*«, das unserm Sund, Meerenge, entspricht, ist hier offenbar der Meerbusen bei Danzig gemeint. Am Eingange dieses Meerbusens liegt auch, wie H. B. L. in einer Note bemerkt, eine von Lorrique in seinem Berichte vom Schiffbruch angegebene Localität: *and we were cast ashore under Reserhooft.*

Erben und Nachfolger ernennen will, im Triumph nach Danzig führen. — Lorrique's Bericht von Otto's Schiffbruch und Rettung erinnert in manchen Einzelheiten an Hamlet's Seefahrt und unerwartete Heimkehr.

A. I. Sc. 3. Schauplatz wie in der ersten Scene. Hoffman ist beschäftigt, Otto's Skelett neben dem des alten Hoffman in Ketten aufzuhängen. Wir erfahren zugleich, dass Hoffman mit Lorrique's Hülfe Otto's Rolle am Danziger Hofe spielen will, um seine Rache desto sicherer weiter zu fördern. Wir theilen den Schluss seines Monologs mit, weil derselbe wiederum vielfach an Entsprechendes im Hamlet erinnert:

If I be taken for him, well; Oh, then,
Sweet vengeance, make me happiest of all men!
Prussia, I come, as comets against change,
As apparitions before mortal ends!
If thou accept me for thy nephew, so!
Uncle, I'll uncle thee of thy pround life.[1])
Father, farewell! I'll to the hermitage,
Where, if I be receiv'd for Luneburg,
I will have thy dry bones sanguin'd all o'er
With thy foe's blood. Rhamnusia, help thy priest!
My wrongs thou know'st, my willingness thou seest.

A. II. Sc. 1. Am Hofe in Danzig. Der Act beginnt mit einem possenhaften Dialog zwischen Jerome und seinem Freunde Stilt, dessen Witzpointen theilweise aus andern Shakspere'schen Dramen, nicht gerade aus Hamlet, nachgeahmt zu sein scheinen. So sagt Jerome u. A., er wolle ein Gedicht zum Preise der Zahnstocher schreiben, an dem er seit zehn Jahren arbeite. Dann lässt er sich mit wohlriechendem Wasser besprengen, weil seine Fechtübungen die Schweissausdünstung befördert haben, ganz wie Hamlet's Mutter

---

[1]) Cf. in Shakspere's *King Richard II.* (A. II. Sc. 3): ***Tut, tut, grace me no grace, nor uncle me no uncle,*** — und ebenso in *King Richard III.* (A. IV. Sc. 4): ***Cousins, indeed, and by their uncle cozen'd.***

ihren Sohn im Gefecht mit Laertes den Schweiss abtrocknen heisst. Unterdess treten die uns bereits bekannten fürstlichen Personen in feierlichem Zuge auf. Der Herzog führt Hoffman, der jetzt Prinz Otto's Rolle spielt, an der Hand und lässt ihn, seinen vermeintlichen Neffen, durch Heroldsruf als seinen Erben und Nachfolger proclamiren. Jerome's Protest gegen seine Enterbung bleibt unbeachtet.

A. II. Sc. 2. Durch ein wunderbares Ungefähr, wie ein solches bei Chettle nicht selten ohne die mindeste Motivirung stattfindet, trifft der Herzog von Sachsen zufällig mit dem Herzog von Oesterreich in Roderich's Einsiedelei in der Nähe von Danzig zuzammen. Die Herzoge gerathen erst heftig aneinander, weil die beiden Söhne des Sachsen die Tochter des Oesterreichers vom Hofe ihres Vaters entführt haben sollen, lassen sich aber durch den Eremiten versöhnen, der sich bei der Gelegenheit als der wegen Rebellion einst verbannte Bruder des Sächsischen Herzogs entpuppt und nunmehr von Letzterm wieder zu Gnaden aufgenommen wird. Ein Passus aus dem Wortstreit der beiden Herzoge mag hier citirt werden wegen mancher Shakspere'schen Reminiscenzen:

Sax. *Indeed, I am the Duke of Saxony.*
Aus. *Then, art thou father to lascivious sons,*
That have made Austria childless.
Sax. *Subtle duke,*
Thy craft appears in framing thy accuse:[1])
Thou dost accuse my young sons' innocence.
I sent them to get knowledge, learn the tongues,
Not to be metamorphos'd[2]) *with the view*
Of flatt'ring beauty, peradventure painted.

---

[1]) *excuse* in H. B. L.'s Text ist offenbar ein aus Perry's Druck unverbessert mit aufgenommener Druckfehler.

[2]) In ähnlicher Beziehung steht dasselbe Wort in Shakspere's *Two Gentlemen of Verona* (A. I. Sc. 1), wo Proteus ausruft:
Thou, Julia, thou hast metamorphos'd me,
Made me neglect my studies, lose my time etc. etc.

Aus. *No, I defy thee, John of Saxony!*
My Lucibell for beauty needs no art;
Nor do I think the virtues of her mind
Ever inclin'd to this ignoble course,
But by the charms and forcings of thy sons.[1])

A. II. Sc. 3. Am Hofe in Danzig. Hoffman, nunmehr als Prinz Otto installirt, führt seine blutigen Rachepläne weiter aus. Als Eremit Roderich verkleidet warnt er Ludwig und Lucibella vor den argen Anschlägen des Preussischen Herzogs auf das Leben des Erstern und auf die Ehre der Letztern. Es gebe für sie, sagt er, keine andere Rettung als in schleunigster Flucht, zu welchem Zwecke er die Beiden mit griechischen Costümen versieht. Dann entlässt er sie mit dem Versprechen, sie in der Nähe seiner d. h. Roderich's Einsiedelei noch einmal wieder zu treffen. Nach ihrem Weggang spielt Hoffman wieder den Prinzen Otto; er verdächtigt die Lucibella bei Ludwig's Bruder, Mathias, als sei sie mit ihrem Buhlen, einem Griechen, entflohen, und stachelt damit diesen zur Verfolgung des schuldigen Paares an. Mathias ruft aus:

She is a harlot; fair, like gilded tombs,
Goodly without, within all rottenness;
She's like a painted fire upon a hill,
Set to allure the frost-nipp'd passengers,
And starve them after hope; she is indeed,
As all such strumpets are, angel in show,
Devil in heart! Come, if you love me, go!

Wie viel Shaksperische Phrasen auch hier an- und durchklingen, wird der Kundige leicht heraushören.

A. III. Sc. 1. Der Schauplatz ist der von Hoffman dem fliehenden Paare bezeichnete Ort in der Nähe der Einsiedelei. Ludwig und Lucibella treten in ihrer griechischen Verkleidung auf

---

[1]) H. B. L. erwähnt in einer Note, dass Charles Lamb in seinen »*Specimens of English Dramatists*« diese Scene als das »Werk eines unbekannten Verfassers« aufgenommen hat.

und ruhen von ihrer Wanderung aus. Der Ton und Stil ihres Dialogs ist von Chettle theils der Mondscheinscene im *Merchant of Venice* (A. V. Sc. 1) nachgebildet, theils und noch mehr aber den Scenen im *Midsummer-Night's-Dream,* in denen die beiden flüchtigen Athenischen Liebespaare sich zum Schlummer niederlassen. Nur ein kurzer Auszug sei hier citirt:

> *Lod.* *Pardon, chaste queen of beauty! make me proud*
> *To rest my toil'd head on your tender knee!*
> *My chin with sleep is to my bosom bow'd;*
> *Fair, if you please, a little rest with me!*
> *(He reclines his head upon her lap.)*
> *Luci.* *No, I'll be sentinel; I'll watch, for fear*
> *Of ven'mous worms, or wolves, or wolvish thieves.*
> *My hand shall fan your eyes, like thi film'd wing*
> *Of drowsy Morpheus; and my voice shall sing*
> *In a low compass for a lullaby.*

Die hier von Chettle eingeschobene Bühnenweisung erinnert zugleich an den von Hamlet der Ophelia gegenüber geäusserten Wunsch (A. III. Sc. 2) *I mean, my head upon your lap.*

Während die beiden Liebenden, zärtlich aneinander geschmiegt, entschlummert sind, tritt Prinz Mathias auf, von Hoffman und dessen Helfershelfer Lorrique geleitet. Er zieht das Schwert und verwundet sowohl seinen Bruder Ludwig, den er in seiner griechischen Verkleidung für Lucibellen's Buhlen hält, wie auch Lucibella selbst. Sie erwachen natürlich, und Mathias, der zu spät seinen Irrthum gewahr geworden, will sich in der Verzweiflung selbst tödten, wird aber von Hoffman, der seine heuchlerische Schurkenrolle weiter spielt, daran gehindert. Mathias ruft aus:

> *Hold me not, Prince Otho!*
> *I will revenge myself upon myself,*
> *For parricide, for damned parricide!* [1])

[1]) H. B. L. ändert die alte Lesart »*parricide*« in »*fratricide*« um, ohne Noth, wie es scheint, da »*parricide*« auch im Allgemeinen den Mord eines nahen Verwandten bezeichnen kann.

I've kill'd my brother, sleeping in the arms
Of the divinest form that e'er held breath!
I've kill'd Love's queen, defac'd with my foul hand
The goodliest frame that ever nature built,
And driv'n the Graces from that mansion
Wherein they have continued from their birth: —
(She now being dead) they'll dwell no more on earth!

Noch deutlicher als in dieser Stelle treten die Shakspere'schen Reminiscenzen in den letzten Worten des sterbenden Ludwig hervor, der die ohnmächtig daliegende Lucibella für todt hält:

Hover a little longer, blessed soul!
Glide not away too fast; mine now forsakes
Its earthly mansion, and on hope's gilt wings,
Will gladly mount with thine, where angels sing
Celestial ditties to the King of kings!
Brother, adieu! your rashness I forgive.
Pardon me, father! pardon, Austria!
Your daugther is become a bride for Death,
The dismal eve before her wedding day!
Hermit, God pardon thee; thy double tongue
Hath caus'd this error, but, in peace, farewell!
He that lifts us to heav'n, keep thee from hell!

Der letzte Theil dieser Worte richtet sich an die mittlerweile herbeigeeilten Herzoge von Sachsen und von Oesterreich, sowie an den prinzlichen Eremiten Roderich, unter dessen Maske Hoffman all dies Unheil angestiftet hatte. Wie in dieser Rede Anklänge an verschiedene Partien in *Romeo and Juliet* sich vernehmen lassen, so ist ein vorhergehender Passus im Munde Lucibellen's ganz einem entsprechenden im *King John* nachgebildet. Sie sagt:

Death now assails our hearts,
Having triumphed o'er the outward parts;

und im *King John* sagt Prinz Heinrich (A. V. Sc. 7.):

Death, having prey'd upon the outward parts,
Leaves them invisible; and his siege is now
Against the mind.

An die Gefechtscenen in *Romeo and Juliet* (A. III. Sc. 1.) und im *Hamlet* (A. V. Sc. 2) erinnert folgende Bühnenweisung, die sich fast unmittelbar an das eben Vorhergegangene anschliesst:

(The Dukes of Saxony and Austria draw and fight. Hoffman draws and pretends to part them; in doing so, as if by accident, he stabs the Duke of Austria, who falls.)

Aus dem Schlusse dieser Scene mögen noch zwei einzelne Verse als Shakspere'sche Reminiscenzen erwähnt werden. Hoffman sagt zu Roderich, als dieser seine Wiederbelebungsversuche mit Lucibella's scheintodtem Leibe [1]) anstellen will:

I pray you, think me not in passion dull;
I must withdraw and weep; my heart is full.

Und zu seinem getreuen Lorrique sagt er:

Help me to sing a hymn unto the Fates,
Compos'd of laughing interjections.

Das erinnert an Benedick's Worte *(Much Ado about Nothing* A. IV. Sc. 1): *How now! Interjections? Why, then, some be of laughing, as ha, ha ha!*

A. III. Sc. 2. Vor dem Palast des Herzogs in Danzig. Eine Rüpelscene, zu der Chettle die Farben theils aus den Constablerscenen in *Much Ado about Nothing*, theils aus dem Dialoge Launcelot's und seines Vaters in *Merchant of Venice* entlehnt hat. Letzterem Paar entspricht hier der junge Stilt und der alte Stilt, die einen Aufstand zu Gunsten des legitimen Thronerben Jerome

[1]) Chettle dachte dabei wahrscheinlich an den Mönch in *Romeo and Juliet* und an den Mönch in *Much Ado about Nothing*, die es ja auch beide mit scheintodten Bräuten zu thun haben.

unter den Danziger Bürgern unternehmen. Ehe es aber zwischen diesen Plebejern und den Anhängern des Herzogs zum Handgemenge und Blutvergiessen kommt, wirft sich Hoffman, der vermeintliche Prinz Otto, als Friedensstifter zwischen beide Parteien und beschwichtigt den einfältigen Jerome, indem er ihm das Ehrenamt eines Vorkosters oder Credenzers *(taster)* beim Herzog von Preussen verschafft. Dem prinzlichen Rüpel, der noch im ersten Stolze dieser neuen Hofcharge schwelgt, nähert sich dann Lorrique in der Verkleidung eines Französischen Arztes oder Quacksalbers. In einem Jargon, der die genaueste Copie des vom Doctor Cajus in *Merry Wives of Windsor* gesprochenen bildet, verdächtigt er den Prinzen Otto bei Jerome, als ob der ihm nach dem Leben trachte, und überreicht dem Einfaltspinsel ein Gift, das er dem bösen Vetter in den Becher thun solle. Der Rest des Dialogs mag hier seine Stelle finden:

Jer. Ay, but he always drinks in my father's cup.

Lor. Ay, so, let it be! let de Duke drink a de same.

Jer. What! poison my father! — no, I like not that so well!

Lor. You schall drink too, and he too, and when you be sick, [as you schall have a petit *rumble in de belly,] den take a dis same (produces a phial) and give your father dis; but your cousin none of it; and by gar, nobody shall be dead, and kick,*[1] *and cry „Oh," but Otho!*

Jer. (showing the two phials) This is the poison, then, and this the medicine?

Lor. Ay, dat be true!

Jer. Well, physician, attend in my chamber here, till Stilt and I return, — and if I pepper him not, say I am not worthy to be called a duke, but a draw-latch.

A. IV. Sc. 1. Das innere der Kapelle neben Roderich's Einsiedelei. Vor dem Grabmonumente des Herzogs von Oesterreich

[1] Cf. Hamlet (A. 3. Sc. 3). *Then trip him that his heels may kick at heaven.*

und des Prinzen Ludwig verrichten der Herzog von Sachsen, Roderich und Mathias, zu denen der Preussische Herzog und Hoffman treten, ihre Andacht. Chettle hat offenbar die Todtenfeier an dem Grabe der Hero im *Much Ado About Nothing* hier im Sinne gehabt. [1]) In die Kapelle tritt dann Lucibella, aus ihrer tiefen Ohnmacht in's Leben zurückgerufen, aber wie Roderich sagt: *Through her wounds and grief, distract of sense.* — In der That hat Chettle in dieser und in folgenden Scenen in seiner wahnsinnigen Lucibella die wahnsinnige Ophelia so sklavisch copirt in allen von Shakspere vorgezeichneten Aeusserungen und Geberden, dass auch H. L. B., der neue Herausgeber des Chettle'schen Dramas — auffälliger Weise aber nur in diesem einen Falle — von der grossen Aehnlichkeit zwischen beiden Charakteren frappirt wird. Diese Aehnlichkeit, meint er, sei so gross, dass nothwendig der eine Dichter den andern copirt haben müsse. Darin wird gewiss jeder Leser dem Herausgeber beistimmen, schwerlich aber in dem Zusatz, den er macht: es sei schwer zu entscheiden, ob Lucibella oder Ophelia das Original gewesen; ja, er scheint, paradox genug, Ersteres für wahrscheinlicher zu halten. Ophelia's Charakter, bemerkt er, trage zum Fortgange der Tragödie nichts bei und fördere ihn nicht, sei vielmehr ganz episodisch, während Lucibella die Entwickelung der Tragödie herbeiführe. [2]) Was den letzteren Punkt betrifft, so werden wir weiterhin darüber das Nähere in's Auge fassen. In Bezug auf die behauptete Entbehrlichkeit und Ueberflüssigkeit der Ophelia im Shakspere'schen

---

[1]) Auch an das Todtenopfer des Grafen Paris im Grabmale der Capulets (*Romeo and Juliet* A. 5. Sc. 3) mag Chettle gedacht haben.

[2]) Wir notiren H. L. B.'s Anmerkung um so eher wörtlich, je seltener zu unserm Bedauern seine Ausgabe mit solchen Noten versehen ist. In der Regel giebt er nur die alten, von ihm verbesserten Lesarten des Perry'schen Druckes unter seinem Text an. Er sagt also: *It should be remembered, Shakespeare and Chettle wrote for rival houses. I think it due to the great dramatik skill of Chettle to observe that while the character of Ophelia neither contributes to, nor advances the progress of the tragedy and is entirely episodical, Lucibella, in her fit of madness, is made the unconscious instrument by which the denouement of the tragedy is promoted.*

Schauspiel wird der Herausgeber mit seiner Ansicht wohl so ziemlich allein stehen. Aber selbst wenn er darin Recht behielte, so ist nicht abzusehen, was damit für die Priorität der Chettle'schen Wahnsinnsrolle gewonnen wäre. Chettle konnte natürlich ebenso gut eine episodische wie eine nicht episodische Ophelia von dem Burbadge'schen Theater auf das Henslowe'sche Theater zu verpflanzen wünschen, sobald er von der theatralischen Wirkung dieser Figur sich durch den Augenschein überzeugt hatte. Die Frage, die allein hier zur Entscheidung kommen muss, wenn wir, wie H. B. L. thut, einmal von allen sonstigen Aehnlichkeiten zwischen Shakspere's Hamlet und Chettle's Hoffman absehen wollen, kann nur die sein: Welcher Wahnsinn, der der Ophelia oder der der Lucibella, ist besser motivirt, mit feinerer psychologischer Berechnung von dem betr. Dichter herbeigeführt worden? Und da wird die Antwort dahin lauten müssen, dass sich Chettle überhaupt um psychologische Berechnungen gar nicht kümmert, also auch in diesem Falle der Lucibella nicht. Wie sie, laut Roderich's obiger Aussage, in Folge ihrer Wunden und ihres Kummers plötzlich wahnsinnig geworden, ebenso plötzlich wird sie nachher wieder vernünftig, nachdem sie lange genug lediglich zum Besten des Publikums ihre geborgte Opheliarolle gespielt hat.

Zum Belege des Gesagten mögen hier einige Stellen aus Lucibella's verrückten Reden citirt werden:

For I am going to the river's side,
To fetch white lilies and blue daffodils,
To stick in Lod'wick's bosom, where it bled,
And in mine own; — my true love is not dead.

Und weiterhin:

Rod. *Yes, lovely Madam; pray be patient;*
Luci. *Ay, so I am; but, pray you, tell me true,*
Could you be patient, or you, or you,
To lose a father, and a husband too?

Ferner:

Hof. Alas, poor lady!
Luci. Ay, that is true, (sings) „J'm poor, and yet have things,
And gold rings, all amidst the leaves green — a!“
Lord, how d'ye? — Well, I thank God! — Why, that's well!
And you, my lord, and you too! — ne'er a one weep?
Must I shed all the tears? — Well, he is gone.

Endlich:

Good night, good gentlefolks! — brother, your hand;
And yours, good father; you 're my father now. —
Do but stand here, — I'll run a little course
At base, or barley-break, or some such toy,
To catch the fellow, and come back again. —

A. IV. Sc. 2. Das Innere der Einsiedelei. Für diese Vergiftungsscene fand Chettle ein doppeltes Vorbild bei Shakspere im *King John* (A. V. Sc. 6), wo berichtet wird, dass der Mönch als Vorkoster das dem König credenzte Gift zuerst getrunken und daran gestorben sei; und zweitens in der Schlussscene des *Hamlet,* wo die Königin aus dem für Hamlet bestimmten Giftbecher zuerst trinkt. So fungirt hier der einfältige Jerome als Mundschenk und Vorkoster seines Vaters mit dem von Lorrique, dem angeblichen französischen Doctor, ihm für den angeblichen Prinzen Otto suppeditirten Gifte. Aber Otto, d. h. der schlaue Hoffman, der ja den Lorrique selbst zu seiner Rolle angestiftet hatte, weigert sich vor dem Herzog zu trinken. So muss denn Jerome als Vorkoster selbst vor seinem Vater trinken und er thut das im Vertrauen auf das von dem Doctor ihm ebenfalls eingehändigte Gegengift, das aber in der That sich ebenfalls als Gift ausweist. In der Anwendung dieses doppelten Theatercoups mit dem Gift und dem Gegengift scheint Chettle allerdings über sein Vorbild hinauszugehen in dem auch sonst bei ihm hervortretenden Bestreben, dasselbe zugleich nachzuahmen und zu überbieten. — Die Leichen des Herzogs von Preussen

und seines Sohnes lässt Hoffman, der als Prinz Otto nunmehr den Thron besteigt, wie im *Hamlet* der Thronerbe Fortinbras die Leichen des Claudius und des Hamlet, wegtragen mit folgenden an die letzte Rede im Shakspere'schen Drama erinnernden Worten:

Lords, take this body, bear it to the court,
And all the way sound a sad heavy march,
A mournful march indeed, when kings are dead!

(Exeunt all but Lorrique and Hoffman. — Lords and Attendants carrying the bodies of Prussia and Jerome. — The band plays a dead march.)

In dem Momente, wo Hoffman am Ziele seiner Rache wie seines Ehrgeizes zu stehen scheint, droht ihm aber eine neue Gefahr, zu deren Wegräumung neue Mordthaten erforderlich sind. Die Herzogin von Lüneburg, Mutter des ermordeten Otto, dessen Rolle Hoffmann bisher gespielt hat, kommt, eben zur Wittwe geworden, nach Danzig, um bei ihrem Sohne Trost zu suchen, von dessen Rettung aus dem Schiffbruch sie gehört hat, und denselben auch zugleich als nunmehrigen Herzog von Lüneburg zu begrüssen. Natürlich muss sich bei einer Begegnung zwischen den Beiden herausstellen, dass Hoffman nicht der Prinz Otto ist, für den er bisher in Danzig nur deshalb gegolten, weil dort der wirkliche Lüneburger Prinz unbekannt geblieben war. Denn gerade auf der Reise nach Danzig zu seinem Oheim, dem Herzog von Preussen, war Otto umgekommen.

A. IV. Sc. 3. Vorhalle des Palastes in Danzig. Die Herzogin Martha von Lüneburg tritt auf mit grossem Gefolge, sämmtlich in tiefer Trauer, von Fackeln begleitet. Wie sie die Treppe emporsteigt, begrüsst sie unter Kniebeugungen der von Hoffman zu ihrem Empfange und zur Entschuldigung seines verzögerten Erscheinens abgesandte Lorrique, den sie als ehemaligen Genossen ihres Sohnes alsbald erkennt. Sie weigert sich, in die für sie in Stand gesetzten Gemächer sich zu begeben und lässt am Fusse der Treppe einen Teppich ausbreiten, auf dem sie übernachten will. Einen weitern

Grund für dieses seltsame Verlangen giebt sie nicht an, als nur den gemeinplätzlichen:

A heart with sorrow fill'd, sleeps anywhere.

Wahrscheinlich war es eine theatralische Convenienz oder blosse Effecthascherei, welche den Dichter zu dieser sonderlichen Weisung veranlasste.[1]) Auf diesem Teppich bleibt sie denn, nachdem sie ihr Gefolge entlassen hat, sitzen und schläft bei der Lectüre eines lateinischen Buches, dessen Distichen der Herausgeber für mittelalterlich hält, allmählich ein. Da erscheint Hoffman in Begleitung von Lorrique in der Absicht, die Schlafende, deren Erwachen ihm so gefährlich werden muss, umzubringen. Er spricht stark shaksperisirend:

She stirs not, she's fast. —
Sleep, sweet fair duchess, for thou sleep'st thy last!
Endymion's love, muffle in clouds thy face!
And all ye yellow tapers of the heaven,
(Adressing the moon and stars which shine
through the windows)
Veil your clear brightness in Cimmerian mists!
Let not one light my black deed beautify,
For with one stroke virtue and honour die! —
And yet, we must not kill her this kind;
Weapons draw blood: blood shed will plainly prove
The worthy duchess (worthless of this death)
Was murder'd, and the guards are witnesses
None enter'd but ourselves.
Lor. (produces a napkin) Then strangle her; here is a towel, sir.

---

[1]) Vielleicht dachte Chettle, der, wie wir sahen, so oft den Shakspere'schen *King John* berücksichtigt hat, an die Scene (A. III. Sc. 1), wo die Fürstin Constanze in ihrem Schmerze sich auch auf den Boden niederlässt:

for my grief's so great,
That no supporter but the huge firm earth
Can hold it up: here I and sorrow sit,
Here is my throne, bid kings come bow to it.

Lorrique's Vorschlag, sowie Einzelnes aus Hoffman's vorhergehender Rede, lässt beinahe vermuthen, dass im December 1602, als Chettle sein Drama schrieb, Shakspere's *Othello* über die Bretter gegangen sein mochte. — Indess würgt Hoffman die Herzogin nicht, wie der eifersüchtige Mohr seine Desdemona; vielmehr verliebt er sich urplötzlich in die schlafende Herzogin und, als der minder empfängliche Lorrique sie an seiner Statt umbringen will, wehrt er ihm mit einer Kraftrede, die wieder reichlich mit Shakspere'scher Phraseologie versetzt ist:

Thou wert as good, and better, (note my words)
Run unto the top of some dreadful scar,
And thence fall headlong on the under rocks;
Or set thy breast against a cannon fir'd,
When iron death flies thence on flaming wings;
Or with thy shoulders, Atlas-like, attempt
To bear the ruins of a falling tower;
Or swim the ocean, or run quick to hell,
(As dead assure thyself no better place)
Than once look frowning on this angel's face.

Die Herzogin erwacht und lässt sich von Hoffman, der sich ihr in seiner wahren Gestalt zu erkennen giebt, mit der höchst unwahrscheinlichen Versicherung beschwichtigen, er habe die Rolle ihres beim Schiffbruch umgekommenen Sohnes nur deshalb übernommen, damit ihr, seiner Mutter, dessen Tod verhehlt bleiben möge. Die an's Ufer gebrachte Leiche Otto's, fügt Hoffman hinzu, habe er in der Kapelle der oft erwähnten Einsiedelei bestattet. Dahin will denn die Herzogin am nächsten Morgen gehen und ist ganz damit zufrieden, dass Hoffman auch fernerhin für ihren Sohn gelte. Sie sagt:

Since neither Ferdinand nor Luneburg
Have any heirs to sway their several states,
I'll work what lies in me to make thee Duke;
And since thou art accepted for my son,
Attempting it only to do me good,
I here adopt thee mine, christen thee Otho!

Mine eyes are now the font, — the water, tears,
That do baptize thee in thy borrow'd name.

Mit solcher Adoption ist aber Hoffman nicht zufrieden. Er gesteht in einem Monologe nach dem Weggang der Herzogin seine leidenschaftliche Liebe zu ihr:

But, new-made mother, there's annother fire
Burns in this liver, — lust, and hot desire,
Which you must quench! — must? ay and shall! I know
Women will like, however they say »No.«

Wir sehen, Chettle hat auch Shakspere's *King Richard III.* gekannt und den Charakter jenes unwiderstehlichen Freiers hier in seiner Weise zu überbieten versucht.

A. V. Sc. 1. Der Schauplatz ist wieder vor Hoffman's Höhle, wie zu Anfang des Stücks. Der Herzog von Sachsen, Roderich und Mathias haben überall vergebens die im Wahnsinn umherschweifende Lucibella gesucht und treffen gerade hier zusammen, als die Vermisste auftritt, »*with rich clothes*« wie die alte Bühnenweisung lautet. Es sind das die Kleider des zu Tode gemarterten Otto, welche sie in Hoffman's Höhle gefunden und mitgenommen hat. Sie öffnet den Eingang zur Höhle und zeigt den entsetzten Prinzen die beiden neben einander hängenden Skelette, welche sie »als die magern, ausgehungerten Pförtner ihres Hauses«, wie sie sagt, mit diesen reichen Gewändern bekleiden will. Hier kommen wir gelegentlich wieder auf ein Stück der Vorgeschichte dieses Dramas zurück. Der Sachsenherzog sagt beim Anblick dieser Skelette und der eisernen Kronen, die sie tragen:

I do remember, th' Admiral
Hoffman, that kept the island of Bornholme,
Was by the Duke of Prussia adjudg'd
To have his head sear'd with a burning crown,
And after made a bare anatomy,
Which, by his son, was from the gallows stol'n.

Während die Fürsten im Begriff stehen, sich von der wahnsinnigen Lucibella, die hier sehr wohl orientirt zu sein scheint, in

die Höhle führen zu lassen, naht sich die Herzogin von Lüneburg, von Lorrique zu der angeblichen Gruft ihres Sohnes geleitet. Folgendes Bruchstück aus ihrem die Bestattung des Prinzen Otto betreffenden Dialog erinnert wieder an das verkümmerte Begräbniss der Ophelia im *Hamlet* (A. V. Sc. 1):

Duch. But was the hermit at his burial?

Lor. No; Hoffman and I only digg'd the grave,
Play'd priest and clerk, to keep his burial close.

Duch. Alas poor son, the soul of my delights!
Thou, in thy end, wert robb'd of fun'ral rites!
None sung thy requiem, no friend clos'd thine eyes,
Nor laid the hallow'd earth upon thy lips!
Thou wert not housell'd[1]) *neither did the bells*
Ring blessed peals, nor toll thy fun'ral knell;
Thou went'st so death as those that sink to hell!

Weiter fragt die Herzogin, was denn aus den Kleidern ihres Sohnes geworden. Darin habe man ihn begraben, erwidert Lorrique. — Da treten die Andern, welche bisher das Gespräch belauscht haben, näher. Die Herzogin erkennt die Kleider ihres Sohnes auf Lucibella's Armen. Lorrique, der sich nun auf einer Lüge ertappt sieht, will sich erst umbringen, entschliesst sich aber zu einem reuigen Bericht aller Greuelthaten Hoffman's und erhält von den Fürsten Verzeihung für seinen Antheil daran unter der Bedingung, dass er ihnen den Hauptverbrecher Hoffman in die Hände liefere. Zu dem Ende soll die Herzogin, wie Lorrique vorschlägt, sich Hoffman's Liebesanträge scheinbar gefallen lassen und dabei nur von ihm verlangen, dass er sie zuvörderst zur Todesstelle ihres Sohnes bringe. Da wollen denn die Uebrigen ihn überfallen. Lucibella, die plötzlich wieder vernünftig geworden ist, setzt, als Einzige unter den Anwesenden, noch einige Zweifel in Lorrique's Ehrlichkeit. Damit wird ein Abschluss der Scene herbeigeführt, auf dessen Effect Chettle sich wahrscheinlich nicht wenig zu Gute gethan hat.

---

[1]) Cf. *Hamlet* (A. I. Sc. 5): *Unhousel'd, disappointed, unanel'd.*

Lorrique kniet in der Mitte der Andern nieder, die sämmtlich ihre rechte Hand auf sein Haupt legen und »Rache gegen Hoffman« schwören. Das Motiv, das sie veranlasst, auf solchen Umwegen zur Vollstrekung dieser Rache zu schreiten, hatte Mathias schon vorher angegeben, indem er sagt:

By sly deceit he acted ev'ry wrong,
And by deceit I would have him entrapp'd.

Gewiss dachte Chettle dabei an Hamlet's Worte (A. III. Sc. 4): *Oh! 'tis most sweet, When in one line two crafts directly meet.*

A. V. Sc. 2. Gegend bei Danzig. Hoffman als Herzog von Preussen äussert seine Besorgnisse über das Ausbleiben der Herzogin, als diese selbst in Begleitung Lorrique's erscheint. Hoffman verspricht ihr, sie morgen an die Stelle zu führen, wo ihr Sohn Schiffbruch gelitten. Aber misstrauisch geworden, belauscht er dann ein Selbstgespräch Lorrique's, das so schliesst:

And I've wealth hoarded up, which I will bear
To some strange place: — rich men live anywhere.

Von Hoffman über diesen Plan zur Rede gestellt, beschwört Lorrique bei Himmel und Hölle seine völlige Unschuld und seine unverbrüchliche Treue gegen seinen Herrn und ertheilt ihm, den scheinbar Versöhnten und Beruhigten, gute Rathschläge, wie Hoffman der Herzogin Gewalt anthun und sie nachher spurlos verschwinden lassen könne. Hoffman geht darauf ein, aber indem er sich stellt, als wolle er dem Lorrique ein grosses Geheimniss in's Ohr flüstern, zieht er seinen Dolch und sticht ihn, so dass der Getroffene besinnungslos wie todt hinfällt. Wir theilen den Schluss dieser Scene mit:

Hof. Go, fool! now thou art dead, I need not fear.
Yet, as thou wert my servant, just and true,
I'll hide thee in the ditch; — give dogs their due!
He, that will prove a mercenary slave
To murder — seldom finds so good a grave.

(He casts the body of Lorrique into a ditch)
He's gone! I now can spare him; — Lorrique, farewell;
Commend me to our friends thou meet'st in hell!
Next plot we for Mathias, and old Saxony,
Their ends shall finish our black tragedy. (Exit.)

Diese ungenirte Beseitigung des Leichnams erinnert an die Weise, wie Hamlet den erstochenen Polonius ohne viele Umstände bei Seite schafft.

A. V. Sc. 3. Wiederum vor der Höhle Hoffman's. Der Herzog von Sachsen und Prinz Mathias suchen wiederum die ihnen abermals abhanden gekommene Lucibella. Da erscheint sie selbst mit Roderich, und auf Beide gestützt der nicht todte, aber tödtlich verwundete Lorrique, den Lucibella in seiner Grube entdeckt und daraus gerettet hat. Es scheint, Chettle hat zur Ueberraschung des Publicums diesen elenden Wicht nur deshalb noch einmal auf die Bühne gebracht, damit er dort noch einmal seinen Geist aufgebe und mit seinem nunmehr wirklich todten Leibe den von dem Dichter so oft angewandten Gräueleffect der beiden Skelette verstärken helfe. Lorrique's Leichnam wird nämlich von dem Sachsenherzog dergestalt am Eingange der Höhle in aufrechter Stellung postirt, dass Hoffman vor diesem Anblick zurückschrecken muss, als er die scheinbar willige Herzogin zu süssem Minnespiel in seine Höhle führen will. Der diesem Momente vorhergehende Dialog enthält manche Anklänge aus Shakspere's *Titus Andronicus*, namentlich aus der Liebesscene Aaron's des Mohren und seiner verbuhlten Gothenkönigin, und mag deshalb hier citirt werden:

Hof. Say, will you yield?
Duch. *Oh, at the first? fie, no, —*
That were an abject course; but, let us walk
Into some covert, where are pretty caves,
Lucky to lover's suits; for, Virgil sings,
That Dido, being driven by a sharp storm,
Into a Libyan cave, was there entic'd

By silver-tongu'd[1]) *Aeneas to affect;*
And, should you serve me so, I were undone,
Disgrac'd in Germany by ev'ry boor,
Who in their rhymes would jest at Martha's name,
Calling her minion to her coz'ning son.

Hof. Fairer than Dido, or Love's am'rous queen! —
I know a cave, wherein the bright day's eyes
Look'd never but askance through a small creek,
Or little cranny of the fretted scar;
There have I sometimes liv'd; there are fit seats;
To sit, and chat, and coll, and kiss, and steal
Love's hidden pleasures. Come, are you dispos'd
To venture entrance? if you be, essay;
'Tis death to quick desire to use delay.

Duch. Virtue and modesty bid me say, no:
Yet, trust me, Hoffman, thou'rt so sweet a man
And so belov'd of me, that I must go.

Hof. I'm crown'd the king of pleasure!

Duch. (aside) Hateful slave,
Thou go'st to meet destruction in thy cave!

Die letzten Worte der Herzogin bestätigen sich demnach rasch genug. Von allen Seiten überfallen, wird Hoffman gebunden und an den Felsen geschmiedet. Auf Befehl des Sachsenherzogs wird die eiserne Krone abermals glühend heiss gemacht und auf Hoffman's Haupt gepresst. — Der leitende Gedanke der ganzen Tragödie wird schliesslich noch einmal betont in den Worten, in denen der so zu Tode gemarterte »Rächer seines Vaters« schliesslich seine wahren Empfindungen offenbart:

---

[1]) Mit demselben Epitheton bezeichnet bekanntlich Chettle in dem oben erwähnten Trauergedichte auf die Königin Elisabeth Shakspere selbst:

Nor doth the silver-tongued Melicert
Drop from his honied Muse one sable teare
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies opend her royall eare.

Hof. *(to Saxony) Do, old dog! — thou help'd'st to*
worry my dead father,[1]*)*
And must thou kill me too? 'tis well! 'tis fit! —
I, who had sworn unto my father's soul,
To be reveng'd on Austria, Saxony,
Prussia, and Luneburg, and all their heirs,
Had prosper'd in the downfall of some five.
Had only three to offer to the fiends,
And then must fall in love! — Oh, wretched eyes,
That have betray'd my heart, be you accurs'd!
And as the melting drops run from my brows.
So fall they on the strings that guide my heart,
Whereby their oily heat may crack them first! —
Ay, so; — boil on, thou foolish, idle brain,
For giving entertainment to love's thoughts!
A man resolv'd in blood, bound by a vow,
For no less vengeance than his father's death,
Yet become amorous of his foe's wife! —
Oh, sin 'gainst all conceit, worthy this shame,
And all the tortures that the world can name!

Dann folgt in dem alten Drucke des Drama's noch eine durchaus corrumpirte Stelle von funfzehn Versen, mit welchen der neue Herausgeber, der sich um die Wiederherstellung des übrigen Textes ein so grosses Verdienst erwarb, nichts anfangen konnte. H. B. L. hält es mit Recht für wahrscheinlich, dass in der Handschrift, welche Perry besass, das letzte Blatt defect oder unleserlich geworden sein möge. Mehr als ein Blatt wird es schwerlich gewesen sein, denn es ist nicht abzusehen, was nach dem Verscheiden des Helden, der mit der glühenden Krone auf dem Kopfe kaum lange mehr reden

[1]) Weshalb alle fürstlichen Personen dieses Drama's sich früher einmal das gemeinschaftliche Vergnügen bereitet haben, den Admiral und Piraten Hans Hoffman so grauenvoll zu Tode zu martern, das lässt Chettle unerklärt. Es kam ihm eben nur darauf an, dem jungen Hoffman einen plausiblen Vorwand zur Vollführung möglichst vieler Greuelthaten zu verschaffen.

und leben konnte, noch viel in dem Drama zu verhandeln blieb, es müsste denn etwa eine Verlobung des Prinzen Mathias mit der Prinzessin Lucibella, oder gar des Herzogs von Sachsen mit der Herzogin von Lüneburg gewesen sein. Bei der naiven Art Chettle's, letztere Matrone zum Gegenstande der sinnlichen Begierden Hoffman's zu machen, wäre auch dieser Abschluss des Trauerspiels nicht ganz undenkbar.

Hiermit ist unsere Analyse zu ihrem Ende gelangt und hat, ausgestattet mit den nöthigen Belegstellen reichlicher Citate, soweit sie zur Kenntniss des Chettle'schen Verses und Stiles in ihrem Verhältniss zum Shakspere'schen erforderlich schienen, den Beweis geliefert oder doch die höchste Wahrscheinlichkeit festgestellt, dass Chettle's *Hoffman,* in allen Theilen, in der Wahl wie in der Behandlung des Stoffes, das Product einer Bühnenspeculation, einer Concurrenz des Henslowe'schen Theaters mit dem Burbadge'schen, einer Rivalität mit dem Shakspere'schen *Hamlet,* gewesen sein muss. Und zwar konnte der Gedanke an die Möglichkeit eines solchen Wettstreits dem Verfasser am nächsten liegen zu einer Zeit, da Shakspere's *Hamlet* noch in dem vollen Glanze seiner ersten Aufführungen stand und als eine neue Erscheinung die Aufmerksamkeit des Publicums wie der Kritiker und der Schauspieler besonders lebhaft beschäftigte. Eben da mochte Chettle oder sein Brotherr Henslowe vorzugsweise sich versucht und veranlasst fühlen, nach einem Stoffe sich umzusehen, der mit denselben Motiven vielleicht dieselben Wirkungen hervorbringen könnte. Ja, sogar auf grössere Effecte mochten sie dabei speculiren, insofern dem Publicum sich an Hoffman viel evidenter als an Hamlet nachweisen liess, wie man einen ermordeten Vater an den Mördern rächen muss. Rein thatsächlich betrachtet und abgesehen von aller psychologischen Charaktervertiefung, auf die es dem rasch für das Bedürfniss des Augenblicks schreibenden Chettle wenig ankam, gelangt ja Hamlet erst am Schlusse des Drama's und seines Lebens durch ein Ungefähr zur Vollziehung des Racheactes, dem er bis dahin unter steten Schwankungen und Bedenklichkeiten zustrebte. Wie viel resoluter geht, mit ihm verglichen, Hoffman an seine ohnehin viel mannich-

faltigere Rachearbeit! Schon in der ersten Scene des ersten Actes packt er sein erstes Opfer, und so geht seine unverdrossene Thätigkeit im Würgen munter weiter durch alle Acte und Scenen hindurch. Beinahe hat er schon, ehe das Stück zu Ende geht, mit allen seinen Schlachtopfern aufgeräumt, als die plötzlich in ihm aufflackernde sinnliche Gluth für die Herzogin von Lüneburg ihn auf seiner bisher so rasch und erfolgreich durchlaufenen Henkerbahn irrt und hemmt, so dass doch noch einige wenige fürstliche Persönlichkeiten am Leben bleiben und nun ihrerseits eine entsprechende Rache nehmen an dem »Rächer seines Vaters«. — Mit solchen gehäuften drastischen Mitteln, die den Zuschauer in athemloser, gruselnder Spannung halten mussten, durfte Chettle den dramatischen Wettkampf mit dem stets monologisirenden und reflectirenden, nur einmal gelegentlich aus Versehen eine Mordthat an Polonius begehenden Dänenprinzen schon eher aufnehmen, als es sonst gerathen erschienen wäre. Er wusste sehr wohl aus eigenen wie aus fremden Bühnenerfahrungen, dass das Theaterpublicum jener klassischen Periode durch die Vorführung stets neuer Shakspere'scher Schöpfungen keineswegs so einseitig verwöhnt war; dass es nicht auch mit demselben Beifall Dramatiker belohnt hätte, welche unserm William nur allenfalls abgucken konnten, »wie er sich räuspert und wie er spuckt«.

X.

UEBER DEN URSPRÜNGLICHEN TEXT DES KING LEAR.

In einer vorhergehenden Abhandlung habe ich versucht, das Problem der eigentlichen Textbeschaffenheit eines Shakspere'schen Drama's, des *King Richard III.,* seiner Lösung näher zu bringen als bis dahin geschehen war. An jenen ersten Versuch reihe sich hier ein zweiter, der eine nicht minder verwickelte und schwierige Frage der Kritik, die Frage des ursprünglichen Textes des *King Lear,* zu erforschen und, wo möglich, zu einer wenigstens plausiblen Entscheidung zu fördern unternimmt. In der That finden wir, wenn wir von denjenigen Shakspere'schen Dramen absehen, die uns in zwei ganz verschiedenen Recensionen, in vollständigen Doppeltexten überliefert sind — *Romeo and Juliet, Hamlet, Merry Wives of Windsor* und *King Henry V.* — ausser *King Richard III.* kein anderes Werk unsers Dichters, dessen Foliotext in einer solchen Fülle von Einzelnheiten abwiche von dem Quartotext, sich so durchgängig und auffällig davon unterschiede, wie gerade *King Lear.* Die Untersuchung, welche in jenem früheren Falle des *King Richard III.* uns beschäftigte, ob und in welcher Weise jene in allen Theilen des Drama's so zahlreich hervortretenden Discrepanzen auf eine etwaige revidirende Thätigkeit von Seiten des Dichters zurückzuführen sein möchte, dieselbe Untersuchung wird uns auch hier in Anspruch nehmen, und zwar um so gründlicher und ein-

gehender, je entschiedener die meisten Kritiker sich, in Bezug auf *King Lear* wie auf *King Richard III.*, der Ansicht von einer nachträglich erfolgten Textrevision durch Shakspere's eigene Hand zuneigen — eine Ansicht, deren Widerlegung die folgenden Auseinandersetzungen bezwecken.

Wir beginnen unsere Untersuchung mit der Editio Princeps des *King Lear* oder vielmehr mit den beiden Einzelausgaben dieses Drama's, welche in Kleinquartoformat im Jahre 1608 bei Nathaniel Butter in London erschienen und seitdem bis zur Publication der Gesammtausgabe Shakspere'scher Dramen in Folio im Jahre 1623 nicht wieder aufgelegt wurden. Ehe die Herausgeber der Cambridge Edition ihre verdienstliche Collationirung verschiedener Exemplare dieser Quartos bewerkstelligt und deren Resultate in der Vorrede zum achten Bande ihrer Ausgabe veröffentlicht, hatte man, auf Malone's und Boswell's bibliographische Kritik gestützt, die Erscheinung einer dritten Quarto in demselben Jahre 1608 angenommen. Die Cambridge-Editors haben uns aber den Nachweis geliefert, dass die vereinzelten Varianten, welche diese angebliche dritte Quarto von den beiden andern Quartos desselben Jahres unterscheiden, in der That keine andern sind als solche Abweichungen, wie sie in verschiedenen Exemplaren einer und derselben Quarto des *King Lear* mehrfach vorkommen. Wir werden auf derartige Varianten innerhalb einer und derselben Ausgabe bei unserer Musterung des Quartotextes noch häufiger zurückkommen müssen, und wir werden bei der evidenten Fahrlässigkeit dieser ersten Drucke den Grund dieser Abweichungen in den freilich nur gelegentlich und inconsequent hervortretenden Versuchen des Setzers oder Druckers finden können, der einen ihm aufstossenden flagranten Druckfehler auf eigene Hand und ohne alle Bezugnahme auf ein vorliegendes Manuscript zu verbessern unternahm, während noch die Druckbogen abgezogen wurden. Einen wesentlichen Einfluss auf die Textgestaltung der im Uebrigen fast identischen beiden Quartos konnten derlei schwache und improvisirte Verbesserungsversuche einer durchaus incompetenten Hand selbstverständlich nicht gewinnen, und wir sind demnach, trotz dieser in einzelnen

Exemplaren auftauchenden Speciallesarten, vollkommen berechtigt, den Quartotext im Ganzen und Grossen als einen einheitlichen zu fassen und ihn als solchen (Qq.) dem Foliotexte (F.) gegenüberzustellen.

Diese beiden Quartos erschienen, wie bereits erwähnt ist, im Jahre 1608 im Verlage des Nathaniel Butter, und zwar ohne irgend welche Betheiligung oder Autorisation von Seiten des Dichters oder der Schauspieler-Gesellschaft der »*King's Seruants*«, welche, laut Titelblatt, das Stück vor dem Könige Jacob in seinem Palast zu Whitehall am zweiten Weihnachtstage aufgeführt hatten und gewöhnlich im Globus-Theater spielten *(As it was plaid before the Kings Maiesty at Whitehall upon St. Stephens night in Christmas Hollidaies. By his Maiesties Seruants playing usually at the Globe on the Banck-side).* — Da N. Butter seinen beabsichtigten Verlagsartikel schon im November 1607 mit derselben Notiz von der Aufführung bei Hofe eintragen liess, so muss diese Aufführung um Weihnacht 1606 stattgefunden haben und wahrscheinlich den Darstellungen des Stücks im Globus-Theater, während des Sommers 1606, nachgefolgt sein. Dass der *King Lear* schon ein Jahr früher über die Bretter gegangen, darauf scheint der im Jahre 1605 unternommene Neudruck des älteren Drama's vom anonymen Verfasser: *The True Chronicle History of King Lear etc.* hinzudeuten — ein Neudruck, der, auf eine Täuschung des Publicums berechnet, vielleicht unterblieben wäre, wenn N. Butter sich schon damals in den Besitz einer Handschrift des Shakspere'schen *King Lear* hätte setzen können. Nachdem ihm das einige Jahre später gelungen war, liess er den Titel seiner Quartos, offenbar in Bezug auf diesen ältern fälschlich als Shakspere'schen feilgebotenen *King Lear,* so verfassen: *M. William Shakespeare.* (In der andern Quarto steht *Shak-speare.) HIS True Chronicle History of the life and death of King Lear and his three Daughters.* — Wie hier durch den Druck in Majuskeln das »*His*« geflissentlich hervorgehoben ist, eben so in der Fortsetzung des Titelblattes die Namen »*Edgar*« und »*Tom*« zur Hindeutung auf populäre Figuren, die dem Shakspere'schen Drama eigenthümlich sind und in dem ältern Drama fehlen: *With*

the unfortunate life of EDGAR, sonne and heire to the Earle of Glocester (in der andern Quarto steht *Gloster*), *and his sullen and assumed humour of TOM of Bedlam.* — Dass diese zur Anlockung von Käufern dergestalt specificirte Inhaltsanzeige Butter's eignes Fabrikat ist und sich nicht etwa in solcher Fassung in der seinem Drucke zu Grunde gelegten Handschrift des Drama's vorfand, darüber kann kaum ein Zweifel statthaft sein. Wiederholt sich doch dieselbe Erscheinung bei manchen andern, in gleicher marktschreierischer Manier spezialisirten Inhaltsanzeigen auf den Titelblättern Shakspere'scher Quartos, wenn wir sie mit den viel einfacheren Titelangaben der Folio vergleichen.

Hätte nur N. Butter dieselbe Sorgfalt, die er auf die Ausstattung seines Titelblattes verwandte, auch auf den Druck seines Buches ausgedehnt! Aber in dieser Beziehung hat er es so ziemlich an Allem fehlen lassen, was auch der bescheidenste Leser zu fordern berechtigt ist. Zwar war der Verleger so glücklich, sich eine fast vollständige Abschrift des Drama's zu verschaffen, in der Gestalt, in welcher dasselbe vor König Jakob in Whitehall und vor dem grössern Publicum im Globus-Theater aufgeführt worden war; aber schon diese Abschrift muss höchst nachlässig und unleserlich angefertigt gewesen sein, sonst wären die zahllosen Missverständnisse, Verswidrigkeiten und Auslassungen, welche sich der Drucker zu Schulden kommen liess, kaum zu erklären. Die Missverständnisse beruhen zum grossen Theile darauf, dass der Setzer statt eines für ihn unleserlichen Wortes ein anderes, in den Schriftzügen, im Ductus Literarum ihm ähnliches, setzte, ohne viel zu fragen, ob er damit überhaupt einen Sinn, geschweige denn Shakspere's Sinn, treffe. Die Verswidrigkeiten hängen mit den Auslassungen zusammen, insofern letztere, meistens Partikeln oder einsilbige Wörter betreffend, natürlich den Blankvers zerstört haben, der überhaupt in den Quartos auch äusserlich im Drucke vielfach unbeachtet geblieben und wahrscheinlich schon in der zum Grunde liegenden Copie der ursprünglichen Theaterhandschrift ebenso verkannt und vernachlässigt worden ist. Man hat häufig, indem man lediglich die Menge der Abweichungen zwischen Quartotext und Foliotext

in's Auge fasste, den *King Lear* und den *King Richard III.* in Eine Parallele gestellt; aber, näher betrachtet, ist das beiderseitige Verhältniss doch ein ganz verschiedenes. Der Editio Princeps beider Dramen lag allerdings eine vollständige Copie der damals gültigen Theaterhandschrift zu Grunde, aber während der Herausgeber der ersten Quarto des *King Richard III.* in vermeintlichen Verbesserungen des ihm vorliegenden Textes sich selbst und dem Lesepublicum nicht genug thun zu können meinte, liess der Herausgeber der Quartos des *King Lear* auch die einfachsten Pflichten seines Amtes und Faches ausser Acht und lieferte so durch Zuwenigthun einen Text, der von dem ursprünglichen Worte des Dichters nicht minder abwich, wie der Herausgeber der ersten Quarto des *King Richard III.* dasselbe Resultat durch Zuvielthun erzielt hatte. — Es liegt mir nunmehr ob, wie ich in meiner früheren Abhandlung den Nachweis des Behaupteten in Betreff des *King Richard III.* zu liefern suchte, hier für den *King Lear* ein Gleiches zu thun.

Wir beginnen mit denjenigen Varianten der Quartos, die wir, je nachdem wir ihren Ursprung in der handschriftlichen Copie oder in einer falschen Lesung des Setzers vermuthen — ein Dilemma, das sich schwerlich so oder so mit Bestimmtheit entscheiden lässt — als Schreibfehler oder als Lesefehler bezeichnen können. Als characteristisches Kennzeichen derselben erscheint, wie schon oben angedeutet, die möglichste Beibehaltung des Ductus Literarum, ohne irgendwelche genauere Berücksichtigung des Sinnes, der bald ungefähr, bald halb, bald gar nicht wiedergegeben ist. Der Raumersparniss wegen citiren wir hier grösstentheils nicht den ganzen Context, sondern nur die falsche Lesart, nach der Zeilenzählung der Cambridge Edition, mit Hinzufügung der bez. richtigen Lesart, wie der Foliotext sie uns in der Regel bietet.

A. I. Sc. 1. *first intent* — *fast intent* (36). *Conferring* — *Confirming* (38). *mistresse* — *mysteries* (108). *diseases* — *disasters* (173). *friendship* — *freedom* (180). *you for voucht affections* — *your fore-vouch'd affection* (219).

A. I. Sc. 2. *for your liking* — *for your o'er-looking* (38). *spirituall predominance* — *spherical predominance* (117). *mine* — *my cue* (128). *them of Bedlam* — *Tom o' Bedlam* (ibid).

A. I. Sc. 4. *pestilent gull* — *pestilent gall* (109). *Either his notion, weaknesse or his discernings are lethergy* — *Either his notion weakens, or his discernings are lethargied* (221—222). *a great palace* — *a graced palace* (239). *thou lessen my traine and* — *thou liest. My train are* (256—7). *thourt disnatur'd* — *thwart disnatur'd* (277). *should make the worst blasts* — *should make thee worth them, Blasts* (293). *upon the untender* — *upon thee! The untented* (293—4). *better ought* — *better oft* (341).

A. II. Sc. 1. *Which must aske breefenesse and fortune helpe* — *Which I must act. Briefness and fortune work!* (18). *warbling* — *mumbling* (38). *threatning* — *threading* (119).

A. II. Sc. 2. *to intrench to inloose* — *too intrinse to unloose* (70). *dialogue* — *dialect* (104). *stopping* — *stocking* (127).

A. II. Sc. 3. *service* — *farmes* (17). — Dass auch hier wie in andern Fällen der Setzer dem Ductus Literarum folgte, wird klar, wenn wir uns *service* mit langem *s (ſ)* geschrieben denken.

A. II. Sc. 4. *hence* — *home* (1). *heeles* — *heads* (8). *meere Justice* — *mere fetches* (85). *look'd black upon me* — *look'd black upon me* (156). *not the deed* — *not the need* (261). *to beare it lamely* — *to bear it tamely* (273).

A. III. Sc. 1. *warrant of my arte* — *warrant of my note* (18).

A. III. Sc. 2. *carterickes and Hircanios* — *cataracts and hurricanoes* (2). *concealend centers* — *concealing continents* (58). *more sinned against their sinning* — *more sinned against than sinning* (60).

A. III. Sc. 4. *Save what beates their filiall ingratitude* — *Save what beats there. Filial ingratitude!* (14). *to the dark towne* — *to the dark tower* (175).

A. III. Sc. 7. *I am true* — *I am none* (32). *unbridle all the sparks* — *enkindle all the sparks* (85).

A. IV. Sc. 1. *Stands still in experience* — *Stands still in esperance* (4). *I cannot dance it* — *I cannot daub it* (53). *stands*

your ordinance — *slaves your ordinance* (68). *under excess* — *undo excess* (70). *Looks firmely* — *Looks fearfully* (74).

A. IV. Sc. 2. *A mistress coward* — *A mistress's command* (21). *an eye deseerving* — *an eye discerning* (52). *The news is not so tooke* — *The news is not so tart* (89).

A. IV. Sc. 6. *her cock above* — *her cock a buoy* (19). *the dread summons* — *the dread summit* (57). *consummation* — *consumption* (128). *a dogge so bad in office* — *a dog's obeyed in office* (156). *to shoot a troop of horse with fell* — *to shoe a troop of horse with felt. fenced from my griefs* — *sever'd from my griefs* (282). Vgl. oben A. II. Sc. 3 *service* — *farmes.*

A. IV. Sc. 7. *Mine iniurious dog* — *Mine enemy's dog* (36).

A. V. Sc. 1. *Hard is the guess* — *Here is the guess* (52).

A. V. Sc. 3. *The which immediate* — *The which immediacy* (66). *Conspicuote* — *Conspirant* (136). *(O father)* — *O fault!* (193).

Wenn wir diese Kategorie von Varianten, deren Zahl sich leicht noch um ein Beträchtliches vermehren liesse, im Einzelnen mustern, so ist es augenfällig, dass die Hand des Dichters Nichts damit zu schaffen hatte; oder, mit andern Worten, dass Shakspere von vornherein nur so geschrieben haben kann, wie wir es im Foliotext finden. Ebenso unbetheiligt muss der Dichter aber auch an den oben erwähnten gelegentlichen Verbesserungsversuchen gewesen sein, welche die Collation der Cambridge-Editors in einzelnen Exemplaren der Quartos nachgewiesen hat. Von diesen Versuchen, welche darthun, dass bisweilen doch der in den Quartos gedruckte Unsinn dem Drucker selbst in die Augen sprang und einer nothdürftigen Abhülfe bedürftig schien, mögen hier gleichfalls einige Beispiele citirt werden:

A. II. Sc. 2. *You stubborn ancient knave* (121). Für das allein richtige *ancient* hatte man zuerst, dem Ductus Literarum folgend, *ausrent* gedruckt, wie noch in einem Exemplar der Bodleyana zu lesen steht. Als blosse Conjectur wurde dann dieser Nonsens in *miscreant* verbessert, und dies ist dann die stehende Lesart der Quartos geworden.

Ibid. *Nothing almost sees miracles* (160). Für *miracles* hatte die unorthographische Handschrift wahrscheinlich *myrackles,* in dem erwähnten Exemplar der Bodleyana getrennt gedruckt *my rackles,* welcher Unsinn denn in den meisten Exemplaren der Quartos zu *my wracke* mit scheinbarem Sinne verbessert wurde.

A. II. Sc. 1. *To have th'expence and wast of his revenues* (100). So die Folio. Für *th'expence,* das in der Handschrift nicht recht deutlich gewesen sein muss, hatte der Setzer der Quarto zuerst *these* — gesetzt und erst nachher war in einigen Exemplaren die so entstandene, lediglich mit einem Gedankenstrich ausgefüllte Lücke aus blosser Conjectur als *the wast and spoyle* etc. ergänzt worden.

A. III. Sc. 4. *Thou think'st 'tis much that this contentious storm* (6). Für das wahrscheinlich in der Handschrift nicht ganz leserliche *contentious* bieten die Quartos das sinnlose *crulentious,* das dann in einigen Exemplaren aufs Gerathewohl in *tempestious* corrigirt wurde.

A. III. Sc. 6. *Take up, take up*
And follow me. (94—5).

Die Quartos zogen das zweite *take up* verkehrt zusammen und trennten dann wieder sinnlos *take up to keepe;* dafür ist in andern Exemplaren die Conjecturalemendation *Take up the King* gesetzt.

A. IV. Sc. 2. *France spreads his banners in our noiseless land;*
With plumed helm thy slayer begins threats (56-7).

Für *slayer,* die eigentliche Lesart der Quartos, steht in einigen Exemplaren *state* gedruckt, und für *threats* ebenso *thereat.* In Folge dessen lesen Staunton und mit ihm die Cambridge-Editors, indem sie *begins* mit dem Subject *France* verbinden: *thy state begins to threat.* — Leider entbehren wir hier zur sicheren Emendation des Textes den Beistand der Folio, welche diesen Passus auslässt.

Wir sehen, eine revidirende Hand des Dichters lässt sich in solchen gelegentlichen Emendationen, welche während des Druckes ohne alle Bezugnahme auf die Handschrift mit einigen der sinnlosesten Lesarten der Quartos vorgenommen worden, ebenso wenig

erkennen, wie in der ganzen vorher citirten Reihe ähnlicher Lesarten der Quartos selber. — Ungleich zahlreicher noch als diese, auf falscher Lesung oder Schreibung beruhenden Varianten der Quartos sind durch das ganze Drama hindurch andere Abweichungen vom Foliotext zerstreut, die wir als gleichgültige oder willkürliche bezeichnen dürfen. Die Quartos setzen z. B. oft eine andere Partikel, ein anderes Hülfsverbum, ein anderes Relativpronomen, einen anderen Numerus als wir in der Folio an den entsprechenden Stellen finden. Sie setzen gern *my, thy* etc., wo die Folio vor einem vocalisch anlautenden Nomen *mine, thine* etc. setzt, und *has*, wo die Folio *hath* setzt. Wir wählen aus der reichen Fülle der vorliegenden Beispiele dieser Varianten, die uns auf jeder Seite begegnen, als unserem Zwecke genügend, nur einige wenige aus, indem wir zunächst den Foliotext zu Grunde legen und ihm die Abänderungen der Quartos beifügen:

A. I. Sc. 1. *Meantime we shall express our darker purpose* — Qq. *will* und *purposes.*

Ibid. *Dearer than eye-sight, space and liberty* — Qq. *or.*

Ibid. *I do invest you jointly with my power* — Qq. *in.*

A. I. Sc. 2. *If thou be'st as poor for a subject* — Qq. *be. But where's my fool* — Qq. *this.*

A. I. Sc. 4. *He that keeps nor crust nor crum* — Qq. *neither.*

Ibid. *Which in the tender of a wholesome weal* — Qq. *That.*

Ibid. *But let his disposition have that scope*
As dotage gives it. — Qq. *That.*

Dieser Gattung willkürlicher oder gleichgültiger Varianten gehört auch die Vertauschung eines Synonyms mit dem andern an, welche gleichfalls sehr häufig den Quartotext von dem Foliotext unterscheidet. Es lässt sich dabei nur in den seltensten Fällen ein plausibler Grund zu solcher Aenderung, wie etwa die Wahl eines vermeintlich treffenderen Ausdrucks, muthmassen; in der Regel aber scheint die reinste Beliebigkeit obgewaltet zu haben. Auch hier mögen einige Beispiele, aus einer grossen Masse der vorliegenden herausgegriffen, genügen:

Act I. Sc. 1. *When majesty falls to follu* — Qq. *stoops.*

Ibid. *Where it is mingled with regards* — Qq. *respects.*

Act I. Sc. 3. *If he distaste it, let him to my sister* — Qq. *dislike.*

Act I. Sc. 5. *Shall not be a maid long, unless things be cut shorter* — Qq. *except.*

Act II. Sc. 1. *Bringing the murderous coward to the stake* — Qq. *caitiff.*

Act II. Sc. 2. *you come with letters against the king* — Qq. *bring letters.*

Ibid. *When he compact and flattering his displeasure* — Qq. *conjunct.*

Vielleicht gehört aber diese letzte Variante eher in die vorher charakterisirte Kategorie der Schreib- oder Lesefehler, wie solcher Zweifel auch bei manchen anderen Varianten statthaft ist, z. B. A. II. Sc. 1. *ear-kissing arguments,* wo die Quartos *ear-bussing arguments* lesen; und ebendaselbst *launch'd mine arm,* wo die Quarto's *latch'd mine arm* lesen.

Von Varianten dieser Art, bei denen es sich um reine Synonyma handelt, ist schon in der Abhandlung über den ursprünglichen Text des *King Richard III.*, wo sie ebenfalls reichlich vorkommen, bemerkt worden, dass sie, für sich allein und absolut betrachtet, weder für eine vorwiegende Autorität der Folio, noch für eine solche der Quarto geltend gemacht werden können. Für unsern Zweck muss vielmehr die Frage so gestellt werden: Ist es wahrscheinlich, dass Shakspere — den Fall einer von ihm herrührenden Revision des Textes einmal angenommen — sich die überflüssige Mühe gegeben haben sollte, statt irgendwelche tiefer eingreifende Verbesserung vorzunehmen, diese zahllosen Minutien gleichgültigster Art, man kann nicht sagen zu verbessern, sondern zu verändern — und zwar ohne allen ersichtlichen Grund? Oder ist es wahrscheinlicher, dass ein simpler Abschreiber, der auf das Shakspere'sche Wort als solches sehr wenig Gewicht legte, in der Flüchtigkeit seiner Arbeit achtlos und absichtslos einen Ausdruck,

wie er ihm gerade einfiel, für den andern, eine Partikel für die andere, einen Modus oder Numerus für den andern setzte?

Wird also die Autorität der Quartos für den ursprünglichen Text des *King Lear* durch die zuletzt betrachtete Kategorie ihrer Lesarten nicht direct, sondern nur indirect erschüttert, so erleidet dieselbe einen desto entschiedeneren Abbruch durch die nunmehr folgende Prüfung einer anderen Eigenthümlichkeit dieser Editio Princeps, der Lücken und Auslassungen nämlich, welche sie kennzeichnen. Es muss dieser Punkt um so schärfer betont und hervorgehoben werden, als die grössere Vollständigkeit des Quartotextes des *King Lear*, gegen den Foliotext gehalten und rein quantitativ betrachtet, als ein unbestreitbarer Vorzug der ältern Ausgabe stets gegolten hat und in gewissem Sinne mit Fug und Recht gilt. Es ist wahr, besässen wir das Drama unseres Dichters lediglich in der Gestalt des Foliotextes, also in der Gestalt, in welcher es die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft, nachdem Shakspere's persönliche Betheiligung an der scenischen Darstellung aufgehört hatte, aufführte, so würden wir auf manche Partieen der Tragödie verzichten müssen, die, so lange Shakspere selbst dem Theater nahe stand, im Globus-Theater wie im Palaste zu Whitehall gewiss zur Geltung kamen und daher auch aus der Abschrift des ursprünglichen Theatermanuscripts mit in die Quartos übergegangen sind. Auf diese Lücken des Foliotextes kommen wir aber später zurück. Hier haben wir es zunächst mit den Auslassungen des Quartotextes zu thun, die, scheinbar geringfügiger, doch für die Herstellungsweise und eigentliche Beschaffenheit dieses Textes desto characteristischer sind, und zwar characteristisch in doppelter Beziehung: einmal als Zeugniss für die Nachlässigkeit, mit welcher der Abschreiber oder der Drucker einzelne Worte und Wörtchen überhüpfte, falls er sie nicht etwa, als seiner Meinung nach entbehrlich, ausliess; zweitens als Zeugniss für den gänzlichen Mangel an Verständniss für den Versbau, der durch derlei Auslassungen, wie gelegentlich durch willkürliche Zusätze anderer Worte und Wörtchen, natürlich zu Schaden kam. Diese metrische Ignoranz wird freilich, wie wir bereits früher sahen, schon durch den ganzen

Druck der Quartos, — Prosa für Vers, Vers für Prosa — hinlänglich verrathen.[1]) Auch hier lassen sich nur einige Beispiele aus der grossen Menge vorhandener anführen:

Act I. Sc. 1. *Only she comes too short* — Qq. *came short.*

Act I. Sc. 4. *That you protect this course and put it on* — *it* fehlt in Qq.

Act II. Sc. 1. *O Madam, my old heart is crack'd, is crack'd* — *O Madam* fehlt in Qq.

Act II. Sc. 4. *The night before there was no purpose in them* — *in them* fehlt in Qq.

Act III. Sc. 6. *Now, my good lord, lie here and rest a while* — *and rest* fehlt in Qq.

Act III. Sc. 7. *Though well me may not pass upon his life* — *well* fehlt in Qq.

Ibid. *I have serv'd you ever, since I was a child* — *you* fehlt in Qq.

Act IV. Sc. 2. *You are not worth the dust which the rude wind* — *rude* fehlt in Qq.

Act V. Sc. 3. *What comfort to this great decay may come* — *great* fehlt in Qq.

Es ist wohl klar, dass nicht eine etwaige Revision von Shakspere's Seite erst durch Einfügung der in den Quartos fehlenden Wörtchen den regelrechten Blankvers hergestellt hat, sondern dass der Dichter denselben von vornherein so geschrieben, wie ihn der Foliotext uns bietet. — Weniger klar aber auf den ersten Anschein liegt der Fall, wo es sich um Auslassungen nicht einzelner

---

[1]) Dass von einem so eminent populären Drama, wie der Shakspere'sche *King Lear* ohne Zweifel war, ausser den beiden Quartos von 1608 keine weiteren Einzelausgaben vor der Folio 1623 erschienen, hat man den erfolgreichen Bemühungen der Shakspere'schen Schauspieler-Gesellschaft zuschreiben wollen, welche fernere Auflagen der Quartos zu verhindern gewusst. Näher liegt vielleicht die Erklärung, dass der Verleger des *King Lear* mit einem so absolut unlesbaren Texte, wie er ihn zu bieten hatte, beim Publicum keine fortdauernd guten Geschäfte machen konnte und deshalb auf späteren Neudruck des Shakspere'schen Drama's verzichtete.

Wörtchen, sondern ganzer Sätze und, obgleich höchst selten, sogar längerer Passus in den Quartos handelt. Die hier vorliegende Frage bedarf für uns um so eher einer eingehenden Prüfung, als ja der Gedanke nahe liegt und in der That auch häufig von den Kritikern und Editoren Shakspere's geäussert worden ist, dass wir es hier nicht mit Auslassungen in den Quartos, sondern vielmehr mit Zusätzen zu dem ursprünglichen Texte zu thun haben, welche der Dichter bei Gelegenheit jener vermeintlichen Revision des *King Lear* zu machen sich veranlasst gesehen hätte. An und für sich betrachtet, müsste es allerdings auffällig erscheinen, dass diese Revision, deren Resultate uns in der Folio vorliegen sollten, sich im Uebrigen vorzugsweise durch umfangreiche Streichungen, Behufs der Kürzung des allzulangen Drama's für scenische Zwecke, bethätigt, dann doch wiederum durch neue Zusätze dieser Tendenz entgegengearbeitet hätte. Zu einer sichern Entscheidung aber werden wir nur gelangen, wenn wir die einzelnen Fälle ins Auge fassen und sie darauf ansehen, ob die betr. Auslassungen im Quartotexte nicht wirkliche Lücken andeuten, welche Shakspere selbst unmöglich in seinem ursprünglichen Werke gelassen haben kann.

Gleich die erste Rede des auftretenden Königs Lear bietet uns ein eclatantes Beispiel solcher Lücken in den Quartos, die sich schwerlich als spätere Zusätze in der Folio fassen lassen. Es fehlen da die Verse: *while we — — now* (38—43) und die Verse: *Since — — state* (47—48). In dem ersten Passus ist die für das Verständniss des Shakspere'schen Publicums schlechterdings unentbehrliche namhafte Vorführung der beiden Schwiegersöhne Lear's und die bestimmte Zusicherung der Mitgiften ihrer Gattinnen enthalten. In dem zweiten Passus aber wird ebenso nothwendig der ganze Umfang dieser Mitgiften näher bezeichnet. — In der Anrede Lear's an die Cordelia (81—83) fehlt die gleichfalls erforderliche Hindeutung auf deren beide Freier, wie auch weiterhin (86—87) Lear's verwunderte Frage: *Nothing?* und Cordelia's ruhig bestimmte Antwort: *Nothing!* fehlt. Auch da ist es ganz undenkbar, dass der Dichter erst nachträglich darauf verfallen sein sollte, diesen Angelpunkt des Drama's, um den sich Alles drehen musste, durch

Wiederholung des entscheidenden Wortes geflissentlich hervorzuheben. Das Alles muss natürlich schon in dem ursprünglichen Texte gestanden haben und ist eben so willkürlich oder nachlässig von dem Veranstalter der Quartos weggelassen, wie derselbe z. B. Act I. Sc. 2, Z. 45 die Worte: *This policy and reverence of age* durch Weglassung der Worte *and reverence* sinnlos gemacht hat. Auf der »Ehrfurcht vor dem Alter« beruht ja eben diese Staatsweisheit, welche den Söhnen verwehrt, die Väter bei lebendigem Leibe zu beerben. — Ebenso gedankenlos liess der Herausgeber der Quartos in derselben Scene den Passus aus, in welchem Gloster die schlimmen Omina der Sonnen- und Mondverfinsterungen speciell auf seine Familie und auf die seines Königs bezieht, wodurch ihre Anführung allein passend erscheint. Dass dieser in den Quartos fehlende Passus (*This villain — — graves,* Z. 103—108) schon im ursprünglichen Texte gestanden haben muss, erhellt auch aus dem darauf folgenden Monologe Edmunds, der direct an das in den Quartos Ausgelassene anknüpft.

In Act I. Sc. 4 fehlt Z. 58 *of kindness*, so dass man nicht weiss, welche Art von *abatement* der Ritter meint; und eben so fehlt Z. 268 *Of what hath moved you,* so dass Albany höchst naiv von seiner eigenen Ignoranz im Allgemeinen redet: *My lord, I am guiltless as I am ignorant.*

Act II. Sc. 4 (Z. 14—21) muss der Dichter die raschen Wechselreden, in denen Lear und Kent einander überbieten und abtrumpfen, von vornherein so angelegt haben, wie die Folio sie uns bietet. Wenn sie nun in den Quartos arg verstümmelt erscheinen, so dass z. B. auf Lear's Betheuerung: *By Jupiter, I swear no* . . . Kents characteristische Replik: *By Juno, I swear ay* fehlt, so kann natürlich Letzteres kein späterer Zusatz des Dichters sein. Ganz anders ist der Fall, wenn in diesen Wechselreden auch die Folio eine zufällige Lücke bietet, indem sie Z. 18—19 *(No — — have)* auslässt.

Act II. Sc. 4. Z. 136—141 ist in den Quartos ausgelassen. Lear lässt also Regan's Aeusserung, dass er den Werth Goneril's verkenne, so befremdlich sie ihm klingen muss, ganz unberück-

sichtigt und benimmt damit der Regan den willkommenen Anlass, das Verfahren ihrer Schwester dem Vater gegenüber noch weiter zu rechtfertigen. In diesem Falle wie in so manchem andern, zeigt schon die Metrik, dass das Ausgelassene ursprünglich vorhanden war, denn der Halbvers: *Then she to scant her duty* wird erst durch das folgende: *Say, how is that?* vervollständigt.

Die erste Scene des dritten Actes ist als orientirende, den Gang der Handlung kaum fördernde Zwischenscene in der Folio stark gekürzt worden und wird in dieser Beziehung später noch von uns betrachtet werden müssen. Aber auch die Quartos streichen hier den Passus (Z. 22—29 *Who have — — furnishings* —), in welchem auf einen bevorstehenden Bruch zwischen Cornwall und Albany und auf dessen Ursachen, sowie auf die dadurch wie durch Lear's Misshandlung herbeigeführte Intervention Frankreichs hingedeutet wird. In den Quartos folgt ganz unvermittelt nach dem abgerissenen Anfang dieser Exposition: *There is division — — and Cornwall*, der Vers: *But true it is, from France there comes a power.* Der Herausgeber übersah dabei, dass sich dieses *But true it is* etc. auf das in seiner Ausgabe Ausgelassene, nicht aber auf das darin Stehengebliebene bezog.

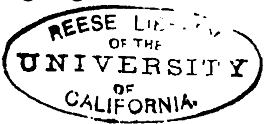
A. III. Sc. 2 schliesst mit einer Apostrophe des Narren an das Publicum, welche, in die Form einer parodistischen Prophezeiung gekleidet, in keinem weitern Zusammenhange mit dem Drama selber steht und also ohne Schaden wegbleiben konnte, wie sie denn in den Quartos weggeblieben ist. Eine andere Frage aber ist es, ob Shakspere sich gemüssigt sehen konnte, bei einer späteren Revision diese lediglich auf die Lachmuskeln der Zuschauer berechneten stereotypen Narrenintermezzos geflissentlich noch zur Ausstattung seiner ohnehin mehr der Kürzung als der Verlängerung bedürftigen Tragödie einzufügen?

A. III. Sc. 6 fehlt in den Quartos Z. 12—15 *(No — — before him)* und damit die Erklärung, welche der Narr auf seine Frage — *whether a madman be a gentleman or a yeoman* — um so eher selbst geben muss, als Lear's Antwort: *A king, a king!* ihm nicht genügt. Also auch hier eine offenbare Lücke!

Zu Anfang des vierten Actes fehlen in dem Monologe Edgar's die Worte: *Welcome then — — blasts* (Z. 6—9) in den Quartos. Sie müssen aber schon in dem ursprünglichen Texte gestanden haben, da sie gerade die trostreiche Anwendung eines vorher ausgesprochenen allgemeinen Erfahrungssatzes auf Edgar's eigene Verhältnisse enthalten. Indem der Herausgeber der Quartos sie strich, verkannte er zwar ihre Unentbehrlichkeit, nicht aber die durch ihre Weglassung entstehende Versstörung, und änderte demgemäss das *But who comes here?* wie wir in der Folio lesen, in: *Who is here?* um. Es verdient diese Correctur um so eher hervorgehoben zu werden, als sonst in den Quartos, wie wir oben sahen, die Metrik durchgängig verwahrlost erscheint. Vielleicht thun wir jedoch dem Editor der Editio Princeps zu viel Ehre an, wenn wir im Widerspruche mit seinem üblichen Verfahren ihm hier ausnahmsweise eine Berücksichtigung der Metrik zuschreiben; und *Who is here?* für *But who comes here?* mag eine jener vielen rein willkürlichen Textänderungen sein, die er sich bei der Herstellung der Quartos gestattete. — Solche Willkürlichkeiten und willkürliche Auslassungen hat er sich, da er den Context nicht verstand, namentlich in Lear's Wahnsinnsreden (A. IV. Sc. 6) gestattet. Lear hält den Gloster für die Goneril und wundert sich über den weissen Bart, den sie trägt, was ihn dann auf seine eigenen weissen Barthaare bringt: *Ha! Goneril! — with a white beard! — They flattered me like a dog; and told me I had the white hairs in my beard, ere black ones were there.* — Dieser Gedankengang, den der Dichter von vornherein angelegt haben muss, nicht aber erst später in den Foliotext hineingebracht haben kann, wird völlig zerstört, wenn die Quartos *with a white beard!* auslassen und dafür: *ha! Regan!* setzen, wahrscheinlich, weil darauf das pluralische: *They flattered* etc. folgt. — Weiterhin (Z. 51) fehlt *change places and,* und damit wird der Rest des Satzes völlig sinnlos. — Endlich lassen die Quartos den Passus: *Plate sin — — accuser's lips* (Z. 103—108) aus und verwischen so die sichtlich persönliche Beziehung der folgenden Worte: *Get thee glass eyes* etc. auf den blinden Gloster, der in dem Ausgelassenen als *my friend* von Lear direct angeredet wird.

A. IV. Sc. 7. Z. 61 fehlt in den Quartos: *not an hour more nor less,* was der Dichter den vorhergehenden Worten: *Fourscore and upwards* hinzufügte, nicht etwa als eine wörtlich zu fassende nähere Zeitbestimmung, sondern als charakteristisch für Lear's nur allmählich und theilweise wiederkehrende Besinnung. Da erst das Ganze einen Vers bildet, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der Dichter schon anfänglich so geschrieben hat. — Aus metrischen Gründen erhellt auch, dass A. V. Sc. 1. Z. 46 die in den Quartos fehlenden Worte: *And machination ceases* im ursprünglichen Texte gestanden haben müssen, wie sie denn als Abschluss des ganzen Satzes auch schwer zu entbehren sind.

A. V. Sc. 3 lassen die Quartos die Worte: *Dispose of them, the walls are thine* (Z. 77) aus, wodurch der Sinn des Vorhergehenden unvollständig bleibt. Denn dass Regan nicht nur all ihr Besitzthum, sondern auch ihre Person dem Edgar zur freien Verfügung übergiebt, musste der Dichter klar aussprechen und hat es auch in dem von den Quartos ausgelassenen, nicht etwa nachträglich in der Folio hinzugefügten Verse ausgesprochen. — Der Herausgeber der Quartos scheint den Tropus: *the walls are thine* eben so wenig verstanden zu haben, wie er weiterhin (Z. 90) Goneril's spöttische Zwischenbemerkung: *An interlude!* verstand und deshalb auch einfach wegliess. — Weiterhin fehlt in den Quartos der Vers: *What safe and nicely I might well delay* (Z. 145), der das Object zu den Verben *disdain* und *spurn* in dem folgenden Verse enthält. Der verstümmelte Satz erscheint also in den Quartos völlig sinnlos. — Nicht viel besser ist durch Auslassung einem folgenden Passus (Z. 225—6) mitgespielt, wo der Edelmann mit dem blutigen Messer erscheint, welches er aus Regan's Todeswunde gezogen. Da sind die Worte: *O, she's dead!* unterdrückt und demnach Albany's Frage: *Who dead? speak, man* — zu *Who man? speak* verstümmelt — eine Fassung, die natürlich niemals von unserm Dichter herrühren, sondern allein in der Nachlässigkeit des Quartodrucks ihren Grund haben konnte. — Eben so wenig kann Shakspere (Z. 256) die auf Cordelia's angeblichen Selbstmord hindeutenden Worte: *that she fordid herself* erst später hinzugefügt haben, blos weil wir



sie in den Quartos vermissen. — Endlich fehlen die Worte (Z. 283): *This is a dull sight,* in denen Lear die Schwäche seines Augenlichts beklagt, die ihn seinen Freund Kent nicht alsbald erkennen liess. Vielleicht auch waren sie dem Veranstalter der Quartos ebenso unklar, wie sie manchem späteren Commentator und Uebersetzer gewesen sind. Capell erweiterte sie der Deutlichkeit und Versregulirung halber zu: *This sight of mine is a dull sight;* der Quartotextdreher fand es einfacher, sie zu streichen.

Von den Lücken der Quartos, die sich uns nun wohl sammt und sonders als Auslassungen in dem ursprünglichen Texte vorhandener, nicht erst später vom Dichter eingefügter Stellen erwiesen haben, wenden wir uns nunmehr zu den Lücken der Folio. Diese sind, wie an Umfang viel bedeutender — ungefähr 220 Verse im Ganzen — so in ihrer Veranlassung viel einfacher zu erklären: sie haben lediglich eine Kürzung des allzulangen Dramas, deren Nothwendigkeit sich im Verlaufe der Darstellungen herausgestellt haben mochte, zu ihrem Endzwecke, und sie finden sich deshalb in dem Foliotexte, weil dieser aus einer später angefertigten und gebrauchten Theaterhandschrift hervorgegangen ist. So weit ist also alles klar; die complicirtere Frage, die uns hier zu beschäftigen hat, ist d i e, ob diese Kürzung mit oder ohne Zuthun des Dichters, ob sie von ihm selber oder von seinen Schauspielern vorgenommen wurde?

An sich betrachtet, erscheint es ja als das Natürlichste, dass der Dichter, der zugleich Schauspieler war, ein von ihm für seine Schauspielergesellschaft verfasstes Drama selbst mit den passenden Abkürzungen versah, sobald sich solche im Laufe der Aufführungen als wünschenswerth herausgestellt hatten. Erwägt man aber andrerseits die Sorglosigkeit, mit welcher Shakspere seine Stücke dem Theater, für welches er sie schrieb, zu freier Verfügung überliess, ohne sich weiter um deren Schicksal und literarische Zukunft zu kümmern, so wird es doch höchst wahrscheinlich, dass er auch im Falle seines *King Lear* sich keiner späteren persönlichen Mühewaltung im Interesse der Bühnendarstellung unterzog, sondern getrost dieselbe den zunächst dabei Betheiligten, den Schauspielern

des Globus-Theaters, den Besitzern des Manuscriptes überliess. Es wird das um so wahrscheinlicher, wenn wir uns erinnern, dass zur Zeit, als an dem *King Lear* diese Abkürzungen vorgenommen wurden, Shakspere selbst aufgehört hatte, ein thätiges Mitglied der Bühne zu sein und, aus ihrem Verbande ausgeschieden, entfernt von London sein Stratforder Stillleben zu geniessen begonnen hatte. Im Jahre 1608, als die Quartos erschienen, ist, wie wir aus ihrer Erscheinung und aus den Angaben ihres Titelblattes muthmassen durften, der *King Lear* noch in seiner vollständigen Gestalt gespielt worden, und um jene Zeit haben wir unsern Dichter gewiss nicht mehr als Schauspieler in London, sondern als Rentner in Stratford zu suchen. Sollten nun damals oder später — denn auch später mag man den *King Lear* verkürzt haben — die Schauspieler sich an den abwesenden, weit entfernten Dichter gewandt haben, damit er an seinem Drama eine scenische Procedur vornehme, die ihnen als routinirten Männern vom Fache so überaus einfach erschien, dass sie dieselbe eben so leicht selbst durchführen konnten? War dieses Drama doch, so gut wie alle übrigen Shakspere'schen Dramen, ihr Eigenthum, das Eigenthum ihrer Gesellschaft, mit dem sie nach Belieben schalten und walten konnten und mochten. Und gerade die Art und Weise, wie sie damit schalteten, wie sie sich den *King Lear* bühnenmässiger zustutzten, muss in uns die Ueberzeugung bestärken, dass die Schauspieler, nicht der Dichter, sich damit befasst haben. Hätte Shakspere selbst in der Musse seines Stratforder Lebens sein Werk zu dem vorliegenden Zwecke wieder vorgenommen, so würde die Revision, die man ihm so zuversichtlich zugeschrieben hat, an dem Texte des Dramas weitergreifende Spuren zurückgelassen haben, als diese Streichungen einzelner Partieen, die wir jetzt darin wahrnehmen. Allerdings hat man solche weitergreifende Spuren der vermeintlichen Revision von Shakspere's Hand in den zahlreichen oder zahllosen Varianten finden wollen, welche den Foliotext von dem Quartotext unterscheiden. Aber nachdem unsere vorhergehenden Untersuchungen in dieser Beziehung das wirkliche Sachverhältniss der beiden Texte in das rechte Licht gestellt haben, bleiben doch nur die Streichungen des Foliotextes

als scheinbare Ergebnisse dieser scheinbaren Revision übrig. Es ist sogar sehr zweifelhaft, ob die Schauspieler eine Textrevision des *King Lear* in dem Umfange, wie man sich bisher die Sache vorgestellt hat, dem Dichter gedankt haben würden. Schon bei Gelegenheit des *King Richard III.* sahen wir, welche heillose Confusion das Neu-Einstudiren eines in tausend Einzelnheiten veränderten Textes bei einem längst in älterer Gestalt einstudirten Drama unter den Schauspielern hätte zu Wege bringen müssen. Und dieselbe Schwierigkeit, die wir bei dieser Präsumtion für die Aufführungen des *King Richard III.* zu constatiren hatten, würde sich wiederholen in dem Falle, um den es sich hier handelt. Die Schauspieler konnten eben keinen umgearbeiteten, sondern nur einen zu scenischen Zwecken etwas verkürzten Text des *King Lear* gebrauchen.

Von den äusserlichen Gründen, welche gegen eine Betheiligung Shakspere's an der Abkürzung des *King Lear* sprechen, gehen wir zu der Erwägung innerer Gründe über. Es muss untersucht werden, ob diese Auslassungen überall im Sinne des Dichters bewerkstelligt sind, ob sie nicht vielmehr dem Geiste seiner dramatischen Kunst zuwiderlaufen und die Conception und Anlage speciell dieses dramatischen Kunstwerkes beeinträchtigen. Im Ganzen ist allerdings das Bemühen unverkennbar, möglichst schonend zu verfahren und nur solche Stellen auszumerzen, welche entweder nur ausführende Schilderungen enthalten oder doch in die Entwickelung der dramatischen Handlung und der Charaktere nicht eingreifen.[1]) Aber es ist doch ein grosser Unterschied, ob ein solches Verfahren innegehalten wird von den Schauspielern, die in dem Drama so und so viele Haupt- und Nebenrollen erblicken und nach eigenem Gut-

---

[1]) Gerade diese Wahrnehmung, die sich mir wie andern Herausgebern der Werke Shakspere's auf den ersten Anschein zu ergeben schien, hatte mich bestimmt, unserm Dichter selbst eine Mitwirkung bei diesem Theile einer Bearbeitung des Foliotextes zuzuschreiben — eine Ansicht, die ich der später vorgenommenen eingehenderen Prüfung gegenüber nicht länger festzuhalten vermag. Ich bemerke das hier geflissentlich, damit man mir den Widerspruch zwischen dem in der Einleitung zu meiner Ausgabe des *King Lear* Behaupteten und dem in dieser Abhandlung Auseinandergesetzten nicht vorhalte.

dünken unter sich zu vertheilen und einzustudiren haben, oder ob es von dem Dichter geübt wird, der sein Drama als einheitliches Ganze anschaut, als einen Bau, aus dessen architektonischer Zusammenfügung kein Theil ohne Schädigung dieses Ganzen weggenommen werden darf. Shakspere selbst hat an seinem *King Lear* gewiss Nichts für überflüssig gehalten, sonst würde er, was seinen Bearbeitern entbehrlich scheinen mochte, schwerlich hingesetzt haben. Sehen wir uns denn das Wesentlichste dieses vermeintlich Entbehrlichen, d. h. des im Foliotexte Gestrichenen, unter diesem Gesichtspunkt einmal näher an.

Die Expositionsscene (A. I. Sc. 1) ist intact geblieben, aber schon die folgende Scene (A. I. Sc. 2) verräth in ihren Streichungen eine andere als des Dichters Hand. Durch die Auslassung von Z. 91—93 (Edm. *Nor — — earth)* ist nicht nur Glosters Rede unvollendet geblieben, sondern auch der rührende Ausdruck väterlichster Zärtlichkeit für den ungerecht verdächtigten Sohn unbarmherzig gestrichen. — Ebenso ungehörig fehlt in derselben Scene Z. 137—143 *(as of — — Come, come).* Wenn Edmund sagt: *I promise you, the effects he writes of, succeed unhappily,* so muss er doch hinzufügen, worin diese schlimmen Omina bestehen, wenn er seinen Zweck erreichen, d. h. seinem Bruder Besorgnisse einflössen will.

Die kurze, auf das Kommende vorbereitende Zwischenscene (A. I. Sc. 3) war den Schauspielern noch nicht kurz genug. Indem sie Z. 17—21 *(Not to be — — abused)* strichen, blieb der Goneril ein Stück ihrer Rede im Munde stecken: *Whose mind and mine, I know, in that are one* — nämlich: *Not to be overruled.* So aber erfährt der arme Zuschauer gar nicht, in welchem Punkte denn Goneril und Regan Eines Sinnes sind. — Ebenso in der letzten Rede Goneril's (Z. 25—26) fehlen die Worte: *I would — — speak,* welche den wichtigen Zug enthalten, dass Goneril einen Anlass herbeiführen möchte, unverhohlen ihrem Vater ihre Meinung zu sagen.

A. I. Sc. 4 haben die Schauspieler zwar Lear's Aufforderung an den Narren, ihm den Unterschied zwischen einem süssen und einem bittern Narren zu lehren, stehen lassen, aber den Bescheid, mit

dem der Narr dieser Aufforderung entspricht, gestrichen. Solche Sinnlosigkeit ist dem Dichter selbst doch kaum zuzutrauen. Vielleicht war es aber bei der Streichung dieses Passus Z. 135—150 *(That lord — — snatching)* hauptsächlich auf den zweiten Theil desselben, auf die Satire gegen die Monopolhascherei der vornehmen Herren und Damen am Hofe, abgesehen, welche höheren Orts Anstoss erregt haben mochte. Da wurde denn mehr von der Narrenrede gestrichen, als die so häufig in den Dramen der Zeit bemerkbare Theatercensur verlangt hätte. — Weiterhin in derselben Scene fehlen Z. 223—228 *(I would — — father),* und damit bleibt Lear's Frage, ob Niemand ihm sagen könne, wer er sei, ohne die gehörige Motivirung, denn auf die Einreden des Narren, von denen die erste: *Lear's shadow* stehen geblieben und die zweite: *Which they will make an obedient father* mit dem Uebrigen in der Folio gestrichen ist, achtet Lear nicht.

A. II. Sc. 2 strichen die Schauspieler die Verse: *His fault — — punish'd with* (Z. 136—140), in denen Gloster die Schuld des als Diener verkleideten Kent zugiebt, aber zugleich die Zuversicht ausspricht, dass Lear selbst seinen Knecht strafen werde, wenn auch nicht in so entehrender Weise wie mit dem Fussblock. Damit wird Lear's spätere Entrüstung beim Anblick seines im Blocke sitzenden Dieners zugleich angedeutet und gerechtfertigt. Es ist schwer zu glauben, dass der Dichter diesen feinen und wohlberechneten Zug selbst aus seinem Drama entfernt haben würde.

Zu Anfang des dritten Acts haben wir wieder eine jener Orientirungsscenen, wie unser Dichter sie gern auch als Ruhepausen und Uebergänge zwischen leidenschaftlich bewegten Auftritten seiner Dramen einzuschieben liebt und wie sie deshalb den Schauspielern, rein äusserlich betrachtet, leicht entbehrlich erscheinen konnten. Die Auslassung, welche der Hersteller der Quartos sich hier erlaubt hat, ist schon vorher geprüft worden. Bedeutender sind aber die Auslassungen der Folio Z. 7—15 *(tears — — take all)* und Z. 30 — 42 *(But true — — to you).* Der erste Passus führt die Schilderung von Lear's wahnsinnigem Trotze gegen die entfesselten Elemente weiter aus, in Zügen, die zur Vervollständigung des Bildes

und der ganzen Situation so unentbehrlich sind, dass Shakspere sie gewiss nicht weggelassen hätte. Noch unentbehrlicher aber ist der zweite Passus, insofern Kent dem Edelmann die Rüstungen Frankreichs und die ganz nahe bevorstehende Landung eines französischen Heeres in England berichtet und zugleich denselben nach Dover zu den dort weilenden Freunden Lear's entsendet. Die Schauspieler übersahen bei der Auslassung dieses Stückes, dass ohne dasselbe das Folgende unverständlich bleibt. Wie soll der Edelmann denn die Cordelia finden und Kents Auftrag an sie ausrichten, wenn er nicht zuvor erfährt, dass sie mit dem französischen Heere in Dover weilt? Natürlich kann solch ein auffälliger Missgriff nicht von Shakspere, der den Plan und Bau seines Drama's besser kannte, ausgegangen sein.

Act III. Sc. 6, Z. 17—54 *(The foul — —'scape?)* ist ausgelassen und damit fällt der wesentlichste Theil der Wahnsinnsausbrüche Lear's aus, derjenige, der allein das dann folgende und stehen gebliebene Wort Kents rechtfertigen könnte, in welchem Lear an die Fassung, deren er sich so oft berühmt, gemahnt wird. Wenn die Zuschauer von diesen Wahnsinnsausbrüchen wenig oder nichts gewahren, so werden sie Kents Mahnung ziemlich ungehörig und beziehungslos finden. — Zum Schluss der Scene sind dann die Reden Kents: *Oppressed — — behind* (Z. 96—100) und Edgars: *When we — — lurk* (Z. 101—114) gestrichen. Aus der ersten ersehen wir, dass der Narr, ausdrücklich von Kent aufgefordert, seinen Herrn mit forttragen hilft, was nach der Streichung der Narr also unaufgefordert und stillschweigend thun müsste. — Von der letzten Rede Edgars sagen die Cambridge-Editors in einer Note ihrer Ausgabe: *Every editor from Theobald downwards, except Hanmer, has reprinted this speech from the Quartos. In deference to this consensus of authority we have retained it, though as it seems to us, internal evidence is conclusive against the supposition that the lines were written by Shakespeare.* — Wenn wir dieser Ansicht der Cambridge-Editors entgegentreten, so geschieht es zunächst, weil wir uns nicht erklären können, wie ein nicht-Shakspere'sches Stück in den Quartotext des *King Laer* gerathen

konnte. Schwerlich dürfen wir dem Veranstalter dieser Ausgabe, wie wir ihn und seine Mühwaltung haben kennen lernen, die Urheberschaft dieses angeblichen Einschiebsels zutrauen oder bei ihm überhaupt einen Versuch voraussetzen, das ihm vorliegende Manuscript, das den *King Lear* nach der damaligen Aufführung enthielt, mit fremden Zuthaten zu verschönern. Aber auch die inneren Gründe, aus denen die Cambridge-Editors diesen Monolog Edgars unserm Dichter absprechen möchten, wollen uns nicht recht einleuchten. Wir geben gern zu, dass der Stil dieses Passus nicht derselbe ist wie im übrigen Drama; aber solche Verschiedenheit, wie sie hier erscheint, wird zwiefach bedingt: theils durch die Form, theils durch den Inhalt. Shakspere liebt es auch anderswo [1]) in derlei Reimversen, die sich geflissentlich von dem sie umgebenden Blankvers abheben, eine Reihe von Sentenzen in epigrammatisch zugespitzter, antithetisch gruppirter Redeweise vortragen zu lassen, welche in pointirter Weise die Moral verdeutlichen sollen, die der Zuschauer aus der jeweiligen Situation und Stimmung seiner handelnden Personen ziehen möge. Hier kam noch ein Zweites hinzu: der Parallelismus zwischen der Familie Glosters und der Familie Lears, auf den unser Dichter überall ein grosses Gewicht legt, sollte an diesem passenden Wendepunkte noch einmal scharf betont werden. Schwerlich hätte ein beliebiger Interpolator diese eigenthümliche Art und Tendenz unsers Dichters so tief erkannt und ausgeführt, und noch dazu in so prägnanter Manier, wie das in den wenigen, aber ein ganz Shakspere'sches Gepräge tragenden Worten: *He childed as I father'd!* geschehen ist. Eben deshalb ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Shakspere selbst, seine eigenen Intentionen gleichsam vernichtend, diese Verse später gestrichen haben sollte.

A. IV. Sc. 2 ist von dem Gespräch Gonerils mit ihrem Gemahl, in welchem der tief klaffende Zwiespalt der beiden Gatten und der

---

[1]) So erinnert Edgars Monolog im Stil und Versbau an die gereimten Wechselreden des Dogen und Brabantios in *Othello* (A. I. Sc. 3), an den Monolog des *Coriolanus* (A. II. Sc. 3), an die Schlussrede der Cressida in *Troilus and Cressida* (A. I. Sc. 2), endlich an das Schauspiel im Schauspiel in *Hamlet* (A. III. Sc. 2).

nüancirte Charakter Albany's so bedeutsam für die Rolle, die er nachher zu spielen hat, entwickelt wird, wenig oder nichts übrig geblieben. Auch wollen die kümmerlichen Reste dieser Reden, wie der Foliotext sie bietet, an ihren Enden weder dem Sinne noch dem Metrum gemäss sich recht aneinanderfügen. Albany begnügt sich statt der längeren Strafrede, die er seiner Gemahlin halten muss, mit der einfachen Replik: *You are not worth the dust which the rude wind blows in your face.* Und doch erwidert Goneril, als ob er wirklich die in den Quartos uns erhaltene Strafrede gehalten hätte, in spezieller Bezugnahme auf einzelne Punkte derselben: *Milk-liver'd man! that bear'st* etc. etc. Dagegen fehlt wieder im Fortgange dieser Rede der Goneril die so wesentliche Hinweisung auf die von Frankreich drohende Gefahr und auf die schlaffe Unthätigkeit Albany's derselben gegenüber. Erst durch diese bitteren Hohnreden seines Weibes schwer gereizt, kann Albany in die Worte ausbrechen: *See thyself — — woman,* welche in der Folio ziemlich unvermittelt sich an den ersten stehen gebliebenen Theil der vorhergehenden Rede Gonerils (Z. 50—53) anschliessen. — So konnten eben nur die Schauspieler, ohne Mitwirkung und Mitwissen des Dichters, mit seinem überlieferten Texte wirthschaften!

A. IV. Sc. 3. Diese Orientirungsscene zwischen Kent und einem Edelmanne, in welcher nur berichtet, nicht gehandelt wird, glaubten die Schauspieler wahrscheinlich als überflüssig getrosten Muthes weglassen zu dürfen. Und doch ist sie in Shakspere's Sinne so wesentlich, dass wir alle Ursache haben, dem Herausgeber der Quartos für ihre Erhaltung dankbar zu sein. Zunächst musste doch angedeutet und motivirt werden, dass der König von Frankreich, Cordelia's Gemahl, der für die weiteren Intentionen des Dichters nur ein störendes Element geworden wäre, nicht mehr auftritt und, so zu sagen, aus dem Drama verschwindet. Ferner war Cordelia selbst erst einmal, ganz zu Anfang des Schauspiels, und dann nachher nicht wieder aufgetreten. Da mochte es dem Dichter wol passend erscheinen, diese Figur, die im letzten Theile des Drama's ein so gewichtiges Moment der Tragik werden sollte, vor ihrer persönlichen Wiedererscheinung auf der Bühne dem Zu-

schauer in einer seine Theilnahme in hohem Grade anregenden Schilderung vorzuführen. So musste denn der Edelmann dem Kent, der ihn in einer früheren Scene (Act III. Sc. 1) an die Cordelia abgesandt hatte, über den Empfang, den er selbst und seine Berichte von Lear und den älteren Töchtern bei der Königin gefunden, Rechenschaft ablegen. Damit erhält jene frühere Scene erst jetzt ihren entsprechenden Abschluss, der freilich in der Folio fehlt, weil ihn die Schauspieler nicht für nöthig hielten. Endlich hat der Dichter noch ein drittes Element in diese dritte Scene des vierten Acts verarbeitet: eine neue Stufe und Wandlung in Lears gestörten Seelenzuständen. Auf den Wahnsinn, der allgemach zu weichen beginnt, folgt noch nicht alsbald das klare Bewusstsein, sondern ein Lucidum Intervallum, characteristisch durch Lears Scheu und Scham vor seiner einst von ihm verkannten und arg misshandelten Tochter Cordelia — eine Scheu und Scham, die in ihrem Uebermass ihn denn noch einmal in jenen Wahnsinn zurückwirft, in welchem wir ihn bald nachher (Act IV. Sc. 6) in der Umgegend von Dover umherirrend auftreten sehen. — Alles das hat der Dichter in der dritten Scene des vierten Acts ausdrücken wollen, die den Schauspielern so entbehrlich schien, dass sie dieselbe ohne Weiteres strichen. — Ebenso strichen sie auch am Schlusse des vierten Acts den orientirenden Dialog derselben beiden Personen, der, nach Shakspere's Weise, auf kommende Ergebnisse, hier auf die bevorstehende blutige Schlacht und deren zweifelhaften Ausgang vorbereiten soll.

A. V. Sc. 1, Z. 23—28 *(Where I — — nobly)* ist von den Schauspielern gestrichen, aber den lediglich auf diese Worte Albany's bezüglichen Einwurf der Regan: *Why is this reason'd!* hat man naiver Weise stehen lassen. Der Ausfall dieses Passus in der Folio ist um so mehr zu bedauern, da der Quartotext an der betreffenden Stelle offenbar corrumpirt und wahrscheinlich defect ist. Wie die Cambridge-Editors annehmen, ist vor den sehr zweifelhaften Worten: *Not bolds the king,* eine Zeile ausgefallen und Albany habe ungefähr Folgendes gesagt: *I should be ready to resist any mere invader, but the presence in the invader's camp of the king and other*

Britons, who have just cause of enmity to us, dashes my courage. — Jedenfalls ist es nicht Shakspere's Absicht gewesen, einen für die Charakteristik Albany's wie für die Darlegung der Sachlage so wesentlichen Zug verwischt zu sehen.

Die letzte grosse Scene des Drama's hat nur zwei Auslassungen in der Folio aufzuweisen, eine kürzere und eine längere. Die erste, Z. 55—60 *(At this time — — place)* betrifft den Schluss einer Rede Edmunds, deren Anmassung alsbald von Albany zurückgewiesen wird und deren Fassung daher vom Dichter schwerlich so abgeschwächt worden ist, wie sie in der Verkürzung des Foliotextes erscheint. — Noch viel weniger in Shakspere's Sinne ist aber ein zweiter längerer Passus von den Schauspielern gestrichen: Z. 205—225 *(This — — slave)*, welche Edgars erschütternden Bericht von der Begegnung Kents und des sterbenden Gloster enthält. Gewiss hat dieses Wiedersehen der so lange getrennten oder nur unerkannt sich begegnenden Freunde, deren Gespräch das Drama zuerst eröffnete, nun am Schlusse desselben unserm Dichter am Herzen gelegen; und da der Plan und die Oekonomie seines Schauspiels ihn verhinderte, dies Wiedersehen den Zuschauern als Handlung vorzuführen, hat er wenigstens in anschaulichst ergreifender Schilderung es uns vorgeführt. Die Schauspieler strichen diese Partie, liessen aber ahnungslos als Wahrzeichen, dass sie früher im Texte gestanden, die vorhergehenden, darauf bezüglichen Worte Edmunds an Edgar stehen: *You look as you had something more to say.* — Oder sollte etwa Shakspere selbst so ungeschickt gestrichen und stehen gelassen haben?

Es erübrigt noch, einen Blick auf die allerdings sehr vereinzelten Fälle zu werfen, in denen eine Lesart des Quartotextes den Vorzug vor der entsprechenden des Foliotextes verdient. Dass in der Regel durch den ganzen *King Laer* hindurch das umgekehrte Verhältniss obwaltet, sahen wir schon an zahlreichen Beispielen in dem ersten Theile dieser Abhandlung und mussten diese Thatsache auch sehr erklärlich finden, wenn wir die Entstehung der einen wie der andern Ausgabe uns deutlich zu machen suchten. In der That ist der gewaltige Unterschied zwischen beiden auch augen-

25

fällig genug. Wenn es, nachdem im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts die vier Folioausgaben der Shakspere'schen Dramen erschöpft waren, dem ersten eigentlich literarischen Herausgeber dieser Werke, Nicholas Rowe, gelang, ohne Hinzuziehung der ihm unbekannten Quartos, allein aus der Folio einen immerhin lesbaren Text des *King Lear* herzustellen, so würde umgekehrt aller Scharfsinn späterer Commentatoren kaum ausgereicht haben, ein ähnliches Resultat allein mit Hülfe der Quartos zu erzielen, falls durch ein grosses Missgeschick etwa jedes Exemplar der Folios verloren gegangen wäre. Nichtsdestoweniger haben Rowe's Nachfolger in der Herausgabe Shakspere's den Beweis geliefert, welcher partielle Gewinn sich aus einer Collation der Quartos für die Feststellung des Textes unseres Drama's ziehen liess, abgesehen von der Ergänzung derjenigen Partien, die in der Folio ausgefallen sind. Wie wir schon in dem ganz analogen Falle des *King Richard III.* bemerkten, müsste es auch von vornherein wunderbar erscheinen bei der notorischen Fahrlässigkeit, mit welcher die Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen besorgt wurde, wenn ein Drama so manches Jahr nach seiner Abfassung, aus einer so vielfachem Wechsel unterworfenen Theaterhandschrift ganz correct in den Druck der Folio übergegangen wäre. Und ebenso wunderbar wäre es, wenn der Veranstalter der Quartos, dem eine Abschrift verhältnissmässig bald nach der ersten Aufführung des Schauspiels vorgelegen, bei allen Missgriffen und Willkürlichkeiten seines Verfahrens, nicht gelegentlich ein Wort oder eine Stelle des ursprünglichen Textes besser wiedergegeben haben sollte, als der so viele Jahre später vielleicht nach der Abschrift einer Abschrift hergestellte Druck der Folio es in einzelnen Fällen gethan.

Im *King Lear* ist die Zahl solcher einzelnen Fälle noch viel beschränkter als wir sie im *King Richard III.* zu constatiren hatten; viel beschränkter, selbst wenn wir die zweifelhaften Fälle hinzurechnen, wo der Shakspere-Kritiker, je nach seinem subjectiven Ermessen oder nach seiner Werthschätzung der Quartos wie der Folio sich beliebig für die eine oder für die andere Lesart entscheiden mag. Die hervorstechendsten Beispiele, wo die Quartos

unzweifelhaft die richtige, in der Folio durch Nachlässigkeit entstellte, Lesart bieten, mögen etwa folgende sein:

A. I. Sc. 1. *For equalities are so weighed* — *qualities* in der Fol. *I shall my liege* — *Lord* in F. *wich the must precious square of sense possesses* — *professes* in F. *the observation we have made of it hath not been little* — *not* fehlt in F.

A. I. Sc. 4. *You are much more attask'd* — *at task* in F.

A. II. Sc. 1. *lanc'd mine arm* — *latch'd* in F. *potential spurs* — *spirits* in F. *I have heard strange news* — *strangenesse* in F.

A. II. Sc. 2. *Bring oil to fire* — *Being* in F. *dread exploit* — *dead* in F.

A. II. Sc. 4. *Of her confine* — *his* in F.

A. III. Sc. 4. *through ford* — *sword* in F.

A. III. Sc. 6. *Or bobtail tike* — *tight* in F. *Dogs leap* — *leapt* in F.

A. III. Sc. 7. *All cruels else subscrib'd* — *subscribe* in F.

A. IV. Sc. 2. *who thereat enraged* — *threat-enraged* in F.

A. IV. Sc. 4. *In the good man's distress* — *desires* in F.

A. IV. Sc 6. *touch me for coining* — *crying* in F. *small vices do appear* — *great* in F.

A. V. Sc. 3. *Whose age has charms* — *had* in F. *made them skip* — *him* in F.

Wir übergehen die zweifelhaften Lesarten, über deren resp. Vorzug sich streiten lässt, da sie eben wegen ihrer Zweifelhaftigkeit zur Entscheidung der vorliegenden Frage Nichts beitragen, und wir fassen hiermit das Resultat unserer Untersuchung in folgenden Schlusssatz zusammen:

Die Differenzen zwischen dem Quartotext und dem Foliotext des *King Lear,* auf ihren wahren Ursprung zurückgeführt, sprechen nicht für, sondern gegen die Annahme einer späteren Revision des Drama's von Shakspere's Hand.

XI.

SHAKSPERE'S CORIOLANUS IN SEINEM VERHÄLTNISS ZUM CORIOLANUS DES PLUTARCH.

Das Studium der sogenannten 'Quellen des Shakspere', lange Zeit auf die engern Kreise der Fachgenossen beschränkt, hat allmählig die Aufmerksamkeit des grössern Publicums auf sich gezogen, seitdem auch die weniger zunftgemässe, exoterische Kritik häufiger und systematischer als früher der Fall war auf diese Seite der Shakspere-Forschung hingewiesen hat. Ein populäres Interesse durfte in der That dieser Gegenstand um so eher in Anspruch nehmen, als es sich ja dabei nicht um eine bloss ästhetische oder literarhistorische Frage handelte, sondern zugleich um eine Rechtsfrage, um die Frage des Eigenthumsrechtes nämlich, das unserm Dichter an seinen eignen Werken verbleibt, wenn wir das von ihm anderswoher Entlehnte den nachgewiesenen ursprünglichen und rechtmässigen Besitzern zurückerstatten oder in Anrechnung bringen müssen. An die Erörterung dieser ersten materiellen juristischen Frage würde sich dann die für eine unparteiische Würdigung Shakspere's tiefer eingreifende ideelle Erwägung anschliessen, wie viel oder wie wenig von seinem Dichterruhm er an die Vorgänger, d. h. an die Verfasser seiner 'Quellen', abzutreten oder mit ihnen zu theilen hätte. Da will es uns denn bedünken, als ob eine zu einseitig gehandhabte Erörterung jener ersten materiellen Rechtsfrage, gestützt auf die Bemühung, das Mein und Dein zwischen

Shakspere und seinen Vorgängern festzustellen, nicht selten zu einer Verdunkelung jener nicht minder wichtigen zweiten Frage geführt habe und noch führe. Je eifriger man die Quellen des Shakspere studirte und jede für sich betrachtet in ihren Entwürfen wie in ihren Einzelnheiten mit den entsprechenden Entwürfen und Einzelnheiten der Shakspere'schen Dramen zusammenstellte, desto bedenklicher schien da, den gehäuften Resultaten dieser Parallelen gegenüber, unseres Dichters Originalität in ihrem traditionellen Ansehen gefährdet, desto häufiger seine Erfindung, seine Charakteristik, ja am Ende seine ganze dramatische Kunst nicht mehr ausschliesslich ihm selber angehörig, sondern zu gutem Theil ein fremdes Verdienst zu sein.

Dass eine solche, durch den blendenden Anschein augenfälliger Aehnlichkeiten irregeleitete, an der Oberfläche des Stoffes haftende Auffassung dem Genius Shakspere's in keiner Weise gerecht zu werden vermochte, das habe ich bereits an einem eclatanten Beispiel nachzuweisen gesucht in meiner Abhandlung über Lodge's *Rosalynde* und Shakspere's *As You Like It*. Wenn in irgend einem Falle von einer weitgehenden Benutzung seiner Quelle durch Shakspere die Rede sein konnte, so war es in diesem Falle der damals so berühmten und beliebten Novelle von Thomas Lodge, die mit allen ihren Personen und Begebenheiten in das Shakspere'sche Drama hinübergenommen zu sein schien. Einem oberflächlichen Blicke mochten die einzelnen Scenen des Dramas in ihrem Fortgange als eben so viele dramatisirte Capitel der Novelle in entsprechender Reihenfolge erscheinen, und es mochte demgemäss für Shakspere an diesem Werke wie ein verhältnissmässig geringerer Antheil schöpferischer Arbeit, so auch ein geringeres Maass poetischen Verdienstes sich ergeben. Und doch hat eine tiefer eindringende vergleichende Analyse der Novelle und des Dramas in überzeugender Weise den Beweis geliefert, dass *As You Like It* in demselben eminenten Sinne Shakspere's ureigenstes, ihm ausschliesslich angehörendes Werk ist wie irgend ein anderes seiner Dramen, bei dem sich materielle Entlehnungen entweder gar nicht oder doch nur in geringerem Umfange nachweisen liessen.

Der in jener Abhandlung gemachte Versuch, das Verhältniss Shakspere's zu seinen Quellen in das rechte Licht zu stellen, soll nunmehr an einem andern Drama wiederholt werden, bei welchem ebenfalls der Schein einer massenhaften Entlehnung eines unserm Dichter vorliegenden Stoffes ähnliche Fehlschlüsse des Urtheils über seine eigne geistige Productivität und Originalität veranlassen könnte.

Es ist bekannt, dass Shakspere sich bei der Dichtung seiner drei Römerdramen auf die einzige Quelle der Biographieen des Plutarch in Thomas North's englischer Uebersetzung angewiesen sah. Die Art und Weise, wie er sich im Ganzen und Grossen an sein historisches Original gehalten hat und demselben auch in dessen Einzelnheiten, vielfach sogar mit wörtlicher Benutzung, gefolgt ist, könnte auch hier bei dem Leser, der in den grössern Ausgaben der Werke Shakspere's die einzelnen Scenen der Römerdramen mit so vielen entsprechenden Parallelstellen aus dem Plutarch begleitet sieht, leicht die Meinung erwecken, dass wir in diesen Schauspielen wesentlich jene Biographieen dramatisirt, aus Plutarchischer Prosa in Shakspere'sche Verse übertragen, vor uns haben. Solcher irrigen Auffassung gegenüber erscheint es angemessen, zunächst an einem dieser Römerdramen, an *Coriolanus*, die Probe einer ähnlichen vergleichenden Analyse wie früher an *As You Like It* anzustellen und daraus das Resultat zu gewinnen, dass Shakspere auch hier bei der scheinbar reichlichsten Ausbeutung seines Originals in der That, um ein wirkliches Drama zu gestalten, Alles neu zu schaffen hatte: das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache.

Von diesen drei Punkten, welche unsere Betrachtung in's Auge zu fassen hat, untersuchen wir zunächst den ersten, indem wir zur Vergleichung mit dem Shakspere'schen Scenarium des Coriolanus das entsprechende Scenarium Plutarch's, d. i. eine kurzgefasste Inhaltsübersicht seiner Biographie geben. Zur Erleichterung späterer Bezugnahme auf dieselbe bezeichnen wir, da in der North'schen Uebersetzung jede Capiteleintheilung fehlt, die einzelnen Daten, wie sie sich uns aus einer cursorischen Lectüre ergeben, mit Nummern.

1) Abstammung und Geschlecht des Marcius; seine Erziehung und Charakterentwicklung; seine ersten Waffenthaten im Kriege gegen Tarquinius Superbus; seine Hingebung an seine Mutter.

2) Aufruhr in Rom wegen des Wuchers und der Schuldgesetze; Auszug der Plebejer auf den Mons Sacer; Menenius Agrippa als Fabelerzähler; Einsetzung der Volkstribunen.

3) Kampf um Corioli; Besiegung der Volsker; Vertheilung der Beute; Marcius erhält den Beinamen Coriolanus.

4) Aufruhr in Rom wegen der Hungersnoth; Marcius als Volksfeind; sein Einfall in das Gebiet von Antium; seine Rückkehr mit reicher Beute.

5) Marcius' Bewerbung um das Consulat; Wankelmuth der Plebejer, die seiner Wahl erst zustimmen und nachher abhold sind; Marcius' Ansehen bei den jungen Patriciern, die sich um ihn schaaren.

6) Verhandlungen wegen der Kornvertheilung; Coriolanus gegen dieselbe und für die Abschaffung der Tribunen; sein thätlicher Widerstand gegen die Aedilen; Coriolanus erst zum Tode verurtheilt, dann vor Gericht gestellt, endlich verbannt; Jubel des Volkes bei Coriolan's Verbannung.

7) Coriolanus in Antium bei Tullus Aufidius; Zwiespalt in Rom; Vertreibung der ansässigen Volsker aus Rom; Kriegsrüstung der Volsker gegen Rom unter Aufidius und Coriolanus.

8) Coriolanus verwüstet das Römische Gebiet, belagert und erobert die Städte der Provinz; die Plebejer in Rom für die Zurückberufung des Coriolanus, der Senat dagegen.

9) Coriolanus vor Rom; Gesandtschaft an ihn, der er Friedensbedingungen stellt mit dreissigtägiger Frist; mittlerweile räumt er das Römische Gebiet und geräth bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths.

10) Coriolanus nach Ablauf der Frist mit den Volskern abermals vor Rom; zweite vergebliche Gesandtschaft an ihn; steigende Noth und Bedrängniss in der Stadt.

11) Valeria, Publicola's Schwester, von Römischen Matronen begleitet, beredet Coriolan's Mutter und Gattin, mit ihnen vereint

in's Volskische Lager zu gehen; Anrede der Volumnia an ihren Sohn; Coriolanus erhört sie und zieht mit dem Heere fort von Rom; Freudenbezeugungen in der Stadt.

12) Tullus Aufidius, neidisch auf Coriolan's Ansehn, stiftet in Antium eine Verschwörung gegen ihn an. Als Coriolan sich in der dortigen Volksversammlung rechtfertigen will, fallen die Verschworenen über ihn her und tödten ihn. Seine ehrenvolle Bestattung; Trauer der Volsker und der Römer um seinen Tod.

In diesem Inhaltsverzeichniss sind, als dem Plane der Biographie fremd, sowohl die moralischen Nutzanwendungen übergangen, in denen Plutarch's lehrhafte Manier sich gefällt, als auch diejenigen antiquarischen Excurse, die der Autor gelegentlich einzufügen liebt, wie z. B. über die Anwendung der Beinamen bei den Römern, über Traumdeutungen und Prodigien u. s. w. Shakspere konnte selbstverständlich von solchen Horsd'œuvres keinen Gebrauch machen, um so weniger, als er für seinen dramatischen Zweck von dem biographischen Ballast, mit welchem Plutarch sein Werk überladen, ohnehin genug über Bord zu werfen hatte. Sehen wir denn nach Massgabe der oben rubricirten und numerirten Inhaltsanzeige zu, welche von diesen Nummern unser Dichter für sein Scenarium überhaupt verwerthen konnte und in welcher Reihenfolge er sie verwerthet hat.

Die unter 1) zusammengestellten Notizen hat Shakspere nicht in der ziemlich willkürlichen Fassung, wie Plutarch sie ihm darbot, an einer und derselben Stelle seines Schauspiels wiederholt, sondern die Einzelnheiten an verschiedene Personen in verschiedenen Scenen vertheilt und sie erst so dem lebendigen Organismus seines Dramas einverleibt. Die Notizen von dem patricischen Trotz und Stolz des Marcius den Plebejern gegenüber werden ebenso wie die von seiner kriegerischen Tüchtigkeit den beiden Bürgern in den Mund gelegt, welche als die Wortführer des Aufstandes unser Drama in der ersten Scene eröffnen. Ebendaselbst ist auch von der Hingebung des Marcius an seine Mutter die Rede, und damit wird ein Motiv gewonnen, uns die Volumnia (A. I. Sc. 3) in ihrer einfach republikanischen Häuslichkeit zu zeigen. Was Plutarch im

Eingang der Biographie von den ersten Waffenthaten des Marcius berichtet, das stellt bei Shakspere Volumnia's Mutterstolz als das Ergebniss ihrer consequenten Erziehungskunst hin. Auf das weitere Detail dieser Notizen geht dann (A. II. Sc. 2) Cominius in seiner Lobrede auf den Coriolan ein. Was Plutarch endlich von dem Adel des Geschlechtes der Marcier und von berühmten Mitgliedern dieses patricischen Hauses erzählt, das wird von dem Dichter dem Tribunen Brutus (A. II. Sc. 3) in den Mund gelegt, zur Rechtfertigung einer Ernennung des Coriolan zum Consul.

In Plutarch's Darstellung ist 3), d. h. der Kampf um Corioli, eingeschoben zwischen 2) und 4), d. h. zwischen zwei verschiedene Aufstände der Plebejer in Rom: einen wegen der drückenden Schuldgesetze, an den sich der Auszug auf den Mons Sacer anschliesst, und einen zweiten Aufruhr wegen der Hungersnoth, in welchem Marcius als Bekämpfer der plebejischen Forderungen auftritt. Unmittelbar an diesen letztern innern Conflict reiht sich dann ein zweiter Feldzug gegen die Volsker, ein Einfall der Römer unter Marcius' Führung in das Gebiet von Antium. Shakspere hat nun im Interesse der dramatischen Einheit und Klarheit beide Aufstände in einen einzigen zusammengezogen; er hat ferner den Auszug der Plebejer und den zweiten Feldzug unterdrückt, und demgemäss den Menenius Agrippa als Beschwichtiger des Volks, aus 2), in unmittelbare gegensätzliche Verbindung mit Marcius, aus 4), als Bekämpfer der populären Forderungen gebracht. Die Einsetzung der Volkstribunen, welche Plutarch als eine Folge der Verhandlungen des Menenius mit den ausgewanderten Plebejern darstellt, fasst Shakspere als ein gleichzeitiges, aber davon unabhängiges Factum auf, von welchem, als ausserhalb der Coriolanischen Tragödie liegend, nur berichtet wird, und zwar, characteristisch genug, durch den Mund des Coriolanus selbst an den Menenius Agrippa. — Shakspere's A. I. Sc. 1 ist also aus Plutarch's 1), 2) und 4) combinirt, wie Shakspere's A. II. Sc. 4—10 dem 3) bei Plutarch entspricht. Nichts Entsprechendes im Plutarch fand dagegen unser Dichter für A. I. Sc. 2 und A. I. Sc. 3. Er lässt hier schon Personen auftreten, die, als bedeutend in den ferneren Gang der

Handlung eingreifend, dem Zuschauer zeitig vorgeführt werden müssen, während Plutarch in Ermangelung eines dramatischen Calcüls oder Interesses dieselben Figuren dem Leser erst viel später vorführt. Nach Shakspere's wohlbedachtem Plan soll der Antagonismus des Coriolan und des Aufidius sich durch das ganze Drama hindurchziehen und zur Anschauung gebracht werden. Er lässt deshalb den letztern als Anführer der Volsker schon A. I. Sc. 2 in voller kriegerischer Thätigkeit erscheinen und an den Kämpfen um Corioli sich persönlich, sogar im wiederholten Zweikampf mit Coriolanus, betheiligen. Plutarch dagegen erwähnt den Aufidius als einen angesehenen Mann in Antium erst in 7), als Coriolanus in der Verbannung ihn aufsucht, und spricht beiläufig erst bei dieser Gelegenheit von den wiederholten feindlichen Begegnungen, welche früher zwischen Beiden stattgefunden hätten. — Ebenso anticipirt in A. I. Sc. 3 unser Dichter das Auftreten der Valeria, der Schwester des Publicola, die bei Plutarch erst in 11) erscheint, wo sie Coriolan's Mutter und Gattin beredet, mit ihr in das Lager der Volsker zu ziehen. Indem Shakspere im dramatischen Interesse bei diesem letztern Vorgange der Valeria nur eine secundäre Rolle, der Volumnia aber die der Mutter seines Helden naturgemäss gebührende Hauptrolle zuertheilte, mochte er sich um so eher veranlasst sehen, möglichst bald auf eine zwischen den beiden Römischen Matronen bestehende Freundschaft, die Plutarch nicht kennt, hinzuweisen.

Eine noch bedeutsamere Anticipation von Seiten des Dichters ist in Betreff der beiden Tribunen und ihrer Stellung gegen den Coriolan zu constatiren. Ihre Ernennung wird freilich bei Plutarch bereits in 2) erwähnt, aber von ihrer Beeinflussung der Plebejer, um Coriolan's Consulatswahl wieder rückgängig zu machen, finden wir bei dem Biographen keine Spur. Wenn die Plebejer dem Coriolan ihre Stimmen zuerst geben und nachher wieder entziehen, so erscheint das bei Plutarch lediglich als plebejischer Wankelmuth ohne alle Einwirkung von Seiten der Tribunen, die erst da thätig eingreifen, wo Coriolan unmittelbar ihre eigne Autorität zu gefährden sich anschickt. Shakspere, indem er schon am Schlusse von

A. II. Sc. 1 die Tribunen die ihnen von jener Seite her drohende Gefahr in's Auge fassen und am Schlusse von A. II. Sc. 3 ihre vorbeugenden Massregeln dagegen ergreifen liess, brachte in sein Drama einen pragmatischen Causalnexus, zu dem ihm Plutarch keinerlei Handhabe bot.

Zwischen Coriolan's fehlgeschlagene Consulatsbewerbung und seine Verbannung schiebt Plutarch in 6) ein neues Moment ein, welches Shakspere als lästige Wiederholung einer schon früher verhandelten Frage und als eine ungeschickte Störung seines dramatischen Planes wohlweislich beseitigt hat. Die Ankunft grosser Kornvorräthe in Rom, die gerade zu der Zeit erfolgt, giebt die Veranlassung zu neuen Senatsverhandlungen über Getreidevertheilung, an denen Coriolan sich denn abermals im volksfeindlichen Sinne betheiligt. Aus der Rede, welche laut Plutarch's Erzählung Coriolan bei dieser Gelegenheit im Senate hielt, hat unser Dichter Manches als charakteristisch für seinen Helden gebrauchen können und theilweise wörtlich aus Plutarch's wörtlicher Mittheilung entlehnt; aber Shakspere lässt seinen Coriolan die betreffenden Worte nur in retrospectivem Sinne sprechen, zur Vertheidigung seines früheren Verhaltens in dieser Angelegenheit gegen die erst jetzt desshalb vorgebrachten Anklagen der Tribunen. Wir sehen auch hier wieder, wie Shakspere in den Verlauf der Ereignisse einen Zusammenhang bringt, der bei Plutarch gänzlich vermisst wird; Coriolan soll in der Meinung seiner patricischen Standesgenossen für seine Heldenthaten im Volskerkriege mit dem Consulat belohnt werden. In derselben Meinung stimmen die Plebejer bei und widerrufen ihre Beistimmung erst in Folge der Einwände und Vorstellungen ihrer Tribunen, die von einem solchen Consul die Vernichtung oder doch die Verkümmerung ihres tribunicischen Ansehens besorgen. Coriolan, durch die erlittene Kränkung gereizt, kehrt den angeborenen, bisher mühsam zurückgehaltenen Stolz und Trotz wieder heraus, lässt seiner Leidenschaft im Hasse und in der Verachtung seiner Gegner in masslosen Reden den Zügel schiessen und bietet damit den Tribunen den willkommensten Anlass, die Verwerfung seiner Consulatswahl zu rechtfertigen und ihn selber förmlich in Anklage-

stand zu versetzen. Da haben wir also eine festgeschlossene Reihe von Verbindungsgliedern, welche Shakspere erst in die zusammenhangslose Berichterstattung des Plutarch hineinzutragen hatte.

Wenn wir die über Coriolan hereinbrechende Katastrophe seiner Verbannung in den parallel laufenden Darstellungen bei Plutarch in 6) und bei Shakspere (A. III. Sc. 3) vergleichen, so finden wir bei Letzterem zwei Punkte nur angedeutet, die in der Plutarchischen Erzählung ihr volles Licht erhalten. Der Tribun Sicinius fragt zu Anfang der genannten Scene den Aedilen, ob er die dem Coriolan ungünstigen Stimmen der Plebejer nach Tribus gesammelt habe. Welche Bewandtniss es mit dieser Abstimmung nach Tribus im Gegensatz zu der Abstimmung nach Centurien hatte, und aus welchem Grunde der Tribun die erstere vorzog, das hat Shakspere für sein Publicum unerklärt gelassen, obwohl er die Sache selbst bei Plutarch ausführlich besprochen fand. — Ebenso figurirt unter den Anklagen, die gegen Coriolan vorgebracht werden sollen, die Nichtvertheilung der den Antiaten abgenommenen Beute — eine Hindeutung auf jenen Einfall in's Antiatische Gebiet, von dem Plutarch unter 4) berichtet, von dem Shakspere aber Nichts weiss. Wir sehen auch hier wieder die völlige Freiheit und Unbefangenheit, welche unser Dichter seiner Quelle gegenüber sich bewahrt: nämlich gelegentlich da, wo es seinem höhern dramatischen Zwecke passt, in flüchtiger Hindeutung Plutarchische Thatsachen anzustreifen, welche in ausführlicher Auseinandersetzung seinem Schauspiel einzuverleiben, ohne eine lästige Hemmung des rasch fortschreitenden Ganges seiner einheitlichen Handlung ihm kaum thunlich erscheinen mochte.

Plutarch lässt 7) unmittelbar auf 6), d. h. Coriolan's Erscheinung in Antium auf seine Verbannung aus Rom folgen. Bei Shakspere aber liegen zwischen dieser (A. III. Sc. 3) und jener (A. IV. Sc. 4.) drei theils rückblickende und ergänzende, theils vorbereitende Scenen (A. IV. Sc. 1—3). Die erste dieser drei Scenen begreift in sich Coriolan's Abschied von den Seinen, von seinen Freunden und Parteigenossen und ist deshalb merkwürdig, weil sie ganz gegen Shakspere's sonstige Bühnenpraxis, keinerlei Andeutung

enthält von dem, was kommen soll, also in diesem Falle von dem Plane Coriolan's, nach Antium zu gehen, die Zuschauer Nichts ahnen lässt. Diese exceptionelle Zurückhaltung von Seiten des Dichters ist hinlänglich motivirt durch die Erwägung, dass Coriolan den in Rom zurückbleibenden Freunden seine gegen sie selber mitgerichteten Rachegedanken unmöglich verrathen durfte. Andererseits aber musste dem Dichter daran gelegen sein, den bevorstehenden Krieg der Volsker gegen Rom noch vor der Mitwirkung Coriolan's als bereits in der Vorbereitung begriffen darzustellen, so dass Coriolan's Ankunft in Antium den schon beschlossenen Aufbruch des Heeres nur zu beschleunigen brauchte. Diesem Zwecke dient die Zwischenscene (A. IV. Sc. 3), wo der Römische Ueberläufer Nicanor seinem Volskischen Bekannten Adrian von der in Rom seit Coriolan's Verbannung obwaltenden Gährung, und dieser seinerseits ihm von den kriegerischen Rüstungen der Volsker berichtet. So durfte denn Shakspere in den beiden folgenden Scenen (A. IV. Sc. 4 und 5) in rascher Förderung die sich drängenden Ereignisse zusammenfassen und das zum Abschluss bringen, was bei Plutarch in mancherlei Zwischenfällen zerstreut und zerrissen daliegt. Deshalb z. B. trifft bei Shakspere Coriolan den Aufidius bei einem Gastmahl, das derselbe den vornehmen Antiaten giebt. Da wird in der ersten Freude über den unerwarteten Uebertritt und Beistand des bisher gefürchteten Coriolanus der Beginn des schon vorbereiteten Krieges gegen Rom alsbald beschlossen und ins Werk gesetzt, während bei Plutarch in 7) erst eine Vertreibung der in Rom ansässigen Volsker aus Rom den Anlass zu gegenseitigen Kriegsrüstungen und zu längern vorhergehenden Unterhandlungen bieten muss. Erst wenn diese letztern sich zerschlagen, wird Coriolan durch seinen nunmehrigen Gastfreund Aufidius den Senatoren von Antium als sein wünschenswerther Theilhaber im Oberbefehl des Krieges gegen Rom vorgestellt und empfohlen. Man erkennt leicht, wie guten Grund der Dichter auch hier hatte im Interesse seines Drama's von der weitläufigeren Erzählung Plutarch's abzuweichen.

Der Schluss des vierten Actes (Sc. 6 und 7) entspricht dem, was Plutarch in 8) und 9) erzählt, und zwar abermals mit den-

jenigen Modificationen, welche die Oekonomie des Schauspiels zu erfordern schien. Shakspere konnte den Zuschauern freilich seinen Helden nicht augenscheinlich vorführen, wie er eine Römische Provinzialstadt nach der andern erobert und wie er zuerst da das Misstrauen der Volskischen Regierung erregt, als er sich in eigenmächtige Friedensverhandlungen mit Rom einlässt und auf eine dreissigtägige Frist das eroberte Römische Gebiet wieder räumt. Eben so wenig konnte der Dichter im Widerspruch mit allem Vorhergegangenen die auffällige Notiz bei Plutarch berücksichtigen, dass bei der Nachricht von Coriolan's feindlichem Anzuge die Plebejer seine Zurückberufung aus der Verbannung verlangen, die Patricier aber sich diesem Gesuche widersetzen. Statt dieser störenden Einzelnheiten schildert uns lieber der Dichter in A. IV. Sc. 6 die verschiedenen Eindrücke der wachsenden Besorgniss und Verzweiflung, welche in rascher Aufeinanderfolge die einlaufenden Botschaften von Coriolan's fortschreitender Annäherung in Rom verbreiten. Und in der Schlussscene des vierten Actes, in den vertraulichen Aeusserungen des Aufidius gegen seinen Lieutenant erkennen wir anderseits die Gefahr, welche dem siegreichen Coriolan von Seiten des eifersüchtigen Volskischen Feldherrn von fern, aber sicher droht. Die erste Frage des Aufidius in dieser Scene: *Do they still fly to the Roman?* deutet wiederum auf eine von Plutarch berichtete, von Shakspere übergangene Thatsache hin: dass nämlich die zum Schutz ihres Landes als Besatzung zurückgelassenen Volsker auf die Nachricht von Coriolan's beutereichen Siegen und Eroberungen alle in sein Lager laufen und keinen andern Feldherrn als ihn allein anerkennen wollen.

Nach Ablauf der dreissigtägigen Frist, deren Bewilligung nach Plutarch's Darstellung den Coriolan bei den Volskern in den Verdacht des Hochverraths gebracht hatte, erscheint Coriolan wieder vor den Thoren Rom's, wohin Shakspere ihn ohne solche unmotivirte Unterbrechungen alsbald rücken lässt. Plutarch berichtet sodann von einer abermaligen Römischen Gesandtschaft, aus Priestern und Auguren bestehend, welche bei ihrem feindlichen Landsmann weniger ausrichtet, als die frühere, die doch einen zeitweiligen

Abzug des Coriolan erwirkt hatte. Shakspere hat an die Stelle dieser beiden Gesandtschaften, deren erste doch von bedingtem Erfolge gekrönt war, zwei andere gleich erfolglose treten lassen: die eine des Cominius, von der den Zuschauern nur berichtet wird, die andere des Menenius, die dem Publicum lebendig und charakteristisch genug vor Augen gestellt wird. Wie der Dichter auch hier ein persönliches Moment, das bei Plutarch fehlt, in's Spiel bringt, so lässt er gleichfalls den Aufidius, dessen Anwesenheit im Volskerlager bei Plutarch nicht erhellt, an der Seite seines Verbündeten als Zeugen dieser Vorgänge erscheinen; ja, er lässt ihn auch in der grossen Scene der Wiederbegegnung Coriolan's mit seiner Familie in dessen Feldherrnzelte mit zugegen sein. In welcher Weise und zu welchem Zwecke unser Dichter in der Bearbeitung dieser grossen Scene von seiner Quelle abgewichen ist, das ist theilweise schon vorher angedeutet worden, als von dem Besuche der Valeria bei der Mutter und Gattin des Marcius die Rede war. Jener Besuch war, wie wir sahen, eine Vorwegnahme desjenigen Besuches, den Plutarch erst an dieser Stelle in 11) beschreibt, indem er ausführlich und wörtlich die Anrede der Valeria an die Volumnia und die Antwort der letztern mittheilt. Shakspere strich wohlweislich diese ganze Plutarchische Scene, sowohl weil eine solche hervorragende Rolle der Valeria der spätern Rolle der Volumnia Abbruch thun musste, als auch weil die zwischen diesen Römischen Frauen gewechselten Reden grossen Theils denselben Inhalt wie die folgenden Wechselreden im Volskischen Lager darbieten und unfehlbar die dramatische Wirkung jener entscheidenden Verhandlungen abschwächen würden. Unser Dichter begnügt sich daher mit einer leisen Andeutung in den Worten des Cominius (A. V. Sc. 2. am Schluss), dass Coriolan's Mutter und Gattin einen letzten Versuch beabsichtigten, den Coriolan um Gnade für Rom anzuflehen. — Die Scene, in welcher dieser Vorsatz nun ausgeführt wird, bei Plutarch (in 11) und bei Shakspere (A. V. Sc. 3) scheinbar identisch, kann hier füglich übergangen werden, da sie einer nähern Betrachtung doch weiterhin, wo das Verhältniss der Sprache Shakspere's zu der Sprache Plutarch's erörtert wird, unterliegen muss. Nur die

Worte in Coriolan's letzter Rede: *Ladies, you deserve to have a temple built you,* mögen hier citirt werden als eine weitere Probe jener Shakspere'schen Weise, flüchtig auf Thatsachen hinzudeuten, die Plutarch ausführlicher berichtet, die aber in dem ohnehin stofflich ausgefüllten Drama keinen passenden Platz finden konnten. Es handelt sich hier nämlich um die Erbauung eines Tempels der Fortuna Muliebris zum Ehrengedächtniss der Römischen Matronen und ihres Erfolges bei Coriolan, also um eine antiquarische Notiz, die den Römischen Lesern des Plutarch interessanter sein mochte, als dem Shakspere'schen Theaterpublicum.

Die letzte Scene der Biographie, 12), und des Drama's (A. V. Sc. 5) schildert die Katastrophe in gleichem Verlauf. Nur dass Aufidius den von ihm selber geplanten und durchgeführten Tod des Coriolan alsbald bereut und persönlich das Leichenbegängniss seines gefallenen Nebenbuhlers anordnet, ist ein von unserm Dichter im Sinne eines versöhnenden Abschlusses erfundener, dem Plutarch fremder Zug. Plutarch erzählt nur, dass Aufidius später in einem neuen Kampfe mit den Römern gefallen sei.

In dem vorstehenden Theile dieser Abhandlung haben wir versucht, die vermeintlichen Verpflichtungen Shakspere's gegen Plutarch, so weit sie die Anlage, das Scenarium seines Drama's betreffen, auf ihr wirkliches bescheidenes Maass zurückzuführen. Wir gehen nunmehr zu unserer nächsten Aufgabe über und prüfen, wie viel oder wie wenig der Biograph dem Dichter in der Charakteristik der auftretenden Personen vorgearbeitet haben möchte. Freilich kann bei Plutarch streng genommen nur von einer Charakterzeichnung seines Helden die Rede sein, und auch diese besteht bei ihm mehr in einer Aneinanderreihung und Zusammenstellung der verschiedendsten, theilweise widersprechendsten Eigenschaften, die er dem Marcius beilegt, als dass der Biograph sich bemüht und es verstanden hätte, dieselben in einen psychologischen Zusammenhang und unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen. Und wo er einen Anlauf zu solchen Combinationen nimmt, da schlägt er in der Regel einen Weg ein, den Shakspere kaum weiter verfolgen

konnte. Plutarch legt zum Beispiel ein grosses Gewicht darauf, dass Marcius früh seinen Vater verloren habe und dann lediglich von seiner Mutter erzogen oder vielmehr nicht erzogen sei. Aus diesem Mangel an Erziehung leitet Plutarch den Mangel an Selbstbeherrschung her, der den Marcius im Verkehr charakterisirte, während er andererseits Coriolan's Wahrheitsliebe, Festigkeit und Tapferkeit, seine Hingebung für sein Vaterland, seine Uneigennützigkeit als einen Ausfluss seiner ureigensten, angebornen Natur auffasst. Bei Shakspere ist von dem Vater Coriolan's so wenig wie von dem aus dessen frühem Tode herrührenden Mangel an Erziehung bei dem hinterlassenen Sohne eine Spur zu finden. Vielmehr erscheint bei ihm die Mutter vollkommen geeignet, diese Erziehung zu übernehmen und so energisch in ihrem männlich kräftigen Sinne durchzuführen, dass Coriolan's Charakter ganz das Gepräge des mütterlichen Geistes und Charakters trägt. Bei Plutarch geht der eben dem Knabenalter entwachsene Marcius aus eigenem Antriebe in den Krieg gegen Tarquinius; bei Shakspere entsendet ihn seine Mutter dahin und frohlockt, wie über ihr eignes Werk, wenn der junge Held mit dem Eichenkranze geehrt heimkehrt. Diesen so hervorstechenden mütterlichen Einfluss auf alles Thun und Lassen des Sohnes, von dem schon zu Anfang des Drama's »der erste Bürger« spricht, betont der Dichter durch den Verlauf des ganzen Stückes, im wiederholten Auftreten der Volumnia, während Plutarch desselben nur zu Anfang der Biographie gedenkt, wo er u. A. erwähnt, Coriolan habe den Gehorsam gegen seine Mutter auch in der Wahl seiner Gattin bewiesen und sei nach wie vor im Hause der Mutter geblieben. Diese Mutter lässt Plutarch dann erst bei Gelegenheit der Katastrophe wieder auftreten. Dass Coriolan lediglich als gehorsamer Sohn nach mütterlicher Weisung sich vermählt habe, das mochte für Shakspere's Auffassung weder zu dem durchaus selbständigen Charakter seines Helden, noch zu dem innigen Verhältnisse, in welchem derselbe, nach des Dichters Darstellung, zu seiner Gattin Virgilia steht, zu passen scheinen und ist deshalb füglich im Drama unerwähnt geblieben. Aber nicht nur in seinem Verhältniss als Sohn und als Gatte hatte unser Dichter auf eigne Hand seinen Helden

zu zeichnen, um ihm die rein menschliche Theilnahme der Zuschauer zuzuwenden; auch als Vater musste er ihn schildern. Plutarch erzählt nur, dass Coriolan zwei Kinder gehabt, die mit ihm und seiner Gattin in dem Hause seiner Mutter gewohnt haben, und die nachher nur Einmal als stumme Personen wieder vorkommen, da wo sie mit den Römischen Matronen in's Volskerlager ziehen. Shakspere hat aus den beiden Kindern den einen jungen Marcius gemacht, der schon im ersten Act von den Frauen in seiner knabenhaften Unbändigkeit und Lust zu kriegerischem Spiel als das wahre Abbild seines Vaters charakterisirt wird. Wie theuer dieser Sohn dem Herzen des Vaters gewesen, das erhellt in der Lagerscene aus den schönen Worten, in welchen Coriolan dem jungen Marcius seine künftige ruhmvolle Laufbahn, gleichsam sein eignes idealisirtes Vorbild, als Muster vorzeichnet und hinstellt.

Wie in der Zeichnung dieser verwandtschaftlichen Verhältnisse seines Helden der Dichter weit über die dürftigen Andeutungen des Biographen hinausging, so hatte er in andern Beziehungen, die den Coriolan als Menschen uns näher bringen sollten, Alles nachzuholen, was seine Quelle verschwieg oder was in der Ueberlieferung, wie wir sie bei Plutarch finden, kaum vorhanden sein konnte. Plutarch sagt u. A. vom Marcius: *for lack of education he was so cholerick and impatient, that he would yield to no living creature: which made him churlish, uncivil, and altogether unfit for any man's conversation.* — Einen solchen unliebenswürdigen und unbeliebten, für Niemandes Umgang geeigneten Gesellen konnte Shakspere freilich nicht zum Mittelpunkte seines Drama's, zum Träger seiner Handlung machen, da es doch zur Erregung einer gemüthlichen Theilnahme bei den Zuschauern mit der blossen Darlegung kriegerischer Tapferkeit allein nicht gethan war. So lässt unser Dichter jenes abfällige Urtheil des Plutarch nur in dem Munde der plebejischen Widersacher Coriolan's bestehen und eben da begreiflich erscheinen. Er selber aber stellt ihn dar als den jüngern, fast angebeteten Freund des alten Menenius und als den treu anhänglichen, durchaus nicht widerhaarigen Kameraden des Feldherrn und Consuls Cominius während des Krieges wie nachher — er stellt

ihn also dar in solchen Verhältnissen, wie wir sie dem Plutarchischen Coriolan schlechterdings nicht zutrauen könnten. — Menenius erscheint bei Plutarch lediglich Einmal und zwar als der volksbeliebte Abgesandte des Senats, der mit seiner Fabel vom Streite des Bauches mit den übrigen Körpertheilen die ausgewanderten Plebejer beschwichtigt und zur Rückkehr nach Rom überredet. Daraus schuf Shakspere denn die prächtige Rolle des lebenslustigen Greises und humoristischen Patriciers, der seinen Humor nicht bloss zur Einmaligen Beschwichtigung der Einmal aufgeregten Plebejer, sondern zur steten Beschwichtigung seines stets aufgeregten hitzköpfigen Lieblings Coriolan, sowie zur steten Vermittelung zwischen ihm und den streitenden Parteien zu verwenden hat. Um so herzzerreissender ist denn auch seine Enttäuschung, wenn er als Römischer Abgesandter im Volskerlager bei dem umgewandelten ehemaligen Freunde so wenig ausrichtet, wie der ehedem von Coriolan so hochverehrte und so respektvoll behandelte Kriegsgefährte Cominius schon vorher bei ihm ausrichten konnte. — Zu den begeisterten Freunden Coriolan's ist auch sein Waffengenosse Titus Lartius zu zählen, der seine Bewunderung für dessen Heldengrösse neidlos im Lager vor Corioli ausspricht. Er erklärt den jungen tapfern Kameraden, den er schon für verloren hielt, für das Ideal eines Kriegers, wie Cato von Utica solchen gewünscht — ein Anachronismus, den unser Dichter beging, als er, was Plutarch selbst von Coriolan ausgesagt hatte, dem Lartius in den Mund legte.

Von den Freunden, in deren Mitte Shakspere seinen Coriolan gestellt hat, wenden wir uns nun zu den Feinden, mit denen eine so urkräftige, leidenschaftliche und auf sich selbst beruhende Natur, wie die Coriolan's, in vielfachen Conflict gerathen musste. In der Analyse des Scenariums ist bereits hervorgehoben, wie unser Dichter den Tullus Aufidius weit früher auftreten lässt, als Plutarch das gethan hat. Die beiderseits so eifrig gepflegte Gegnerschaft zwischen dem Römischen Kriegsmann und dem Volskischen zieht sich wie ein rother Faden durch das ganze Drama, bis dass sie in die für beide Betheiligte so verhängnissvolle Bundesgenossenschaft zwischen dem Verbannten und seinem in Antium aufgesuchten neugewonnenen

Gastfreunde ausschlägt. Eben deshalb musste der Charakter des Mannes, den Shakspere so viel bedeutsamer in den Vordergrund rückt, voller und tiefer gefasst werden, als Plutarch ihn gezeichnet, der wenig mehr von ihm aussagt, als dass Aufidius einer der reichsten und angesehensten Männer in Antium gewesen sei und mit Coriolan sich öfter im Kampfe gemessen habe. Shakspere schildert ihn nicht nur als solchen Krieger, sondern als einen erprobten Staatsmann, dessen Rath schon früher (A. I. Sc. 2) im Senate von Corioli den Ausschlag gegeben hat. Da er, ganz im Gegensatz zu Coriolan's gerade und rücksichtslos auf sein Ziel losgehendem offenem Wesen, ein politisch verschlagner Charakter ist, äussert sich sein Hass gegen seinen grossen Gegner auch in anderer, sogar hinterhaltiger und meuchlerischer Weise, und die Selbstbekenntnisse, welche er in dieser Beziehung nach dem unglücklichen Ausgange des Kampfes um Corioli zum Schlusse des ersten Actes macht, sollen im Sinne des Dichters die Zuschauer schon zeitig vorbereiten auf die Verschwornenrolle, die er zuletzt in tückisch hinterlistigem Verfahren zur Vernichtung des nach Antium zurückgekehrten, auf's Neue und bitterer als vorher gehassten Nebenbuhlers spielt. Wie sehr ein persönlicher Neid gegen den siegreich vor Rom lagernden Mitfeldherrn und seine staatsmännisch kluge Erwägung der kommenden Ereignisse bei Aufidius zusammenwirken und seine heimlichen Anschläge für eine spätere Ausführung veranlassen, das erhellt auch aus der zur Orientirung für die Zuschauer eingeschobenen Scene (A. IV. Sc. 3) zwischen Aufidius und seinem Lieutenant. Wir sehen daraus, dass im Plane des Aufidius Coriolan's Untergang feststand, auch wenn Letzterer Rom erobert hätte, statt sich durch die Bitten der Mutter und der Gattin erweichen und unverrichteter Sache sich zum Rückzuge bewegen zu lassen. Es war eben die Nemesis, die in der Gestalt des Aufidius den römischen Vaterlandsfeind unter allen Umständen treffen musste — ein Gedanke, den Shakspere aus sich selber schöpfte und bei Plutarch nicht vorfand.

Zu Coriolan's Feinden gehören ferner die Tribunen Sicinius und Brutus, deren Rolle, wie wir oben sahen, bei Shakspere

ebenfalls eine viel tiefer angelegte und auch weiter greifende ist, als bei Plutarch. Sie bedurften deshalb von Seiten des Dramatikers auch einer schärfern Charakteristik, als der Biograph ihnen hat angedeihen lassen, wenn er sie überhaupt weiter charakterisirt hat, als dass er gelegentlich den Sicinius *the cruellest and stoutest of the Tribunes* nennt. Der Hass der Tribunen gegen den Coriolan entspringt natürlich einer andern Quelle als der Hass des Aufidius und ist demgemäss auch anders geartet. In der Bekämpfung des Coriolan, in der Vereitlung seines Consulats und in seiner Verbannung aus Rom vertreten die Tribunen ebensosehr ihre tribunicischen Rechte wie die Interessen der Plebejer, die sie in gleicher Weise durch Coriolan's steigende Autorität in Rom gefährdet sehen. Coriolan ist wie im Felde so auch daheim der Mann der strammsten Disciplin, die nach seiner rückhaltlos überall ausgesprochenen Ueberzeugung nur durch die völlige Unterordnung der Plebejer unter die Oberhoheit des Senats aufrecht erhalten werden kann. Jede Concession, welche von Seiten der Patricier dem Volke gemacht ist, erscheint ihm als eine verderbliche Lockerung dieser Disciplin, der er denn mit aller rauhen Energie seines nur für den Krieg, nicht für das Staatswesen im Frieden geschulten Charakters in maassloser Redeweise entgegentritt. Was die Tribunen hindert, eben so offen und leidenschaftlich ihren principiellen Gegner zu bekämpfen, und was sie zwingt, theilweise krumme Wege einzuschlagen und scheinbar mit ihm zu pactiren, das ist die Wahrnehmung, wie Coriolan trotz seiner unverhohlenen Volksverachtung, gleichsam wider seinen Willen, sich die Anhänglichkeit und Bewunderung der Plebejer erzwingt. Nicht ohne guten Grund hat Shakspere deshalb dem Tribunen Brutus und nachher dem Boten (A. II. Sc. 1) eine hyperbolisch glänzende Schilderung von dem allseitig umjubelten Triumphzuge Coriolan's durch die Strassen Rom's in den Mund gelegt. Was die bescheidenen Verhältnisse der Englischen Bühne jener Zeit nicht in scenischer Ausstattung sichtlich den Zuschauern vorzuführen gestatteten, das sollte, nach des Dichters Ansicht, doch in nüancirter Ausmalung der Phantasie des Publicums näher gebracht werden: das so mächtig

auflackernde Feuer allgemeiner Begeisterung für den siegreichen jungen Helden. — Das war ein Factor, mit welchem immerhin die Tribunen zu rechnen hatten, wenn sie die ihnen so gefährliche Bewerbung Coriolan's um das Consulat vereiteln wollten.

Wenn unser Dichter für diese eben betrachteten Scenen bei Plutarch keinerlei brauchbares Material vorfand, so durfte und musste er doch den traditionellen Hergang der Consulatsbewerbung, wie Plutarch ihn berichtet, aus seiner Quelle entlehnen, nur dass er auch hier das Beste aus seiner eignen schöpferischen Kraft hinzuzuthun hatte: die anschaulich detaillirte Darstellung des seiner unwürdigen Supplikantenrolle sich schämenden Coriolan den harmlosen Bürgern gegenüber, welche von der ingrimmigen Ironie mit der er sich ihre Stimmen erbettelt, keine Ahnung haben, sondern ihm höchst bereitwillig dieselben ertheilen. Derlei Volksscenen, in scharfer individueller Ausprägung vorgeführt, bilden ein nothwendiges Element für ein Römerdrama, das die Conflicte des Einzelnen mit einer Mehrheit behandelt. Der Dichter hat es deshalb nicht verschmäht, die ‚vielköpfige Menge' durch sein ganzes Schauspiel hindurch mithandeln und mitreden zu lassen. Aber zu dieser Charakteristik der Plebejer, vielleicht der grössten Meisterschaft seines Meisterwerkes, hat ihm Plutarch keinen andern Fingerzeig und Beitrag geliefert, als dass er gelegentlich moralisirend auf den Wankelmuth des gemeinen Volkes hinweisst. — Diesen Volksscenen reihen sich in zweiter Linie einige andere subalterne Scenen an, zu denen Plutarch nicht einmal eine schwache Handhabe bot: zunächst das Gespräch zweier Capitolsofficianten (A. II. Sc. 2), welches, an eine Charakteristik Coriolan's anknüpfend, in schlichter Form eine hausbackene politische Beobachtungsgabe, wie sie solchen biedern Beamten entspricht, an den Tag legt; ferner (A. IV. Sc. 5) das Hausgesinde des Aufidius in ihrem bedientenhaften Dünkel wie in dem guten Humor, mit dem sie sich so naiv auf den frischen, freien, fröhlichen Krieg freuen, der gegen Rom in Aussicht steht.

Der dritte und letzte Theil unserer Untersuchung hat sich mit der Sprache des Shakspere'schen Coriolanus in ihrem Verhältniss

zur Sprache des Plutarchischen Coriolanus zu befassen. Von vornherein ist es klar, dass die Redeweise eines Shakspere'schen Drama's aus des Dichters reifster und spätester Zeit, als sein Styl sich zur höchsten Eigenartigkeit entwickelt hatte, Nichts gemein haben konnte mit der schlichten Prosa eines biographischen Werkes, welche die ursprüngliche Färbung des griechischen Originals bereits durch Amyot's französische Uebersetzung verwischt hatte, ehe sie aus dieser in Thomas North's tüchtiges, aber sehr wenig individuell nüancirtes Englisch überging. Andererseits aber konnten die von den Herausgebern Shakspere's so zahlreich aus dem Plutarch beigebrachten Parallelstellen, theilweise in wörtlicher Uebereinstimmung, den Verdacht erregen, als ob der Dichter bei einer so fleissigen Benutzung seiner Quelle gelegentlich seinen eignen Styl durch den Styl Plutarch's hätte beeinflussen lassen oder doch stellenweise durch Entlehnungen aus der Biographie ein fremdes Element unvermittelt in sein Werk aufgenommen hätte. Gegen den letztern Verdacht spricht schon die vollkommen unverfälschte Einheit des Tones, welche durch das ganze Drama geht. Diese einheitliche Färbung würde es uns unmöglich machen, in sprachlicher Hinsicht wirkliche oder vermeintliche Plutarchische Entlehnungen im Shakspere'schen Drama zu entdecken und mit Bestimmtheit als solche nachzuweisen, wenn zufällig uns etwa der North'sche Plutarch unzugänglich wäre. Da aber Shakspere's Quelle auch uns vorliegt, so scheint es der Mühe werth, auch in dieser Beziehung beide Werke zu vergleichen und etwaige sprachliche Spuren des Vorgängers in dem Nachfolger zugleich aufzusuchen und zu erklären. Es wird sich dabei ergeben, dass Shakspere nur in seltenen Fällen dem Plutarch eine einzelne Phrase, Metapher oder Antithese abgeborgt hat, die ihm besonders prägnant und glücklich gewählt erscheinen mochte. Im Ganzen bot ihm Plutarch's zahmer und planer Styl in der North'schen Bearbeitung keine grosse Ausbeute nach dieser Seite hin. Häufiger allerdings hat der Dichter längere Stellen aus Plutarch verwerthet, und zwar im dramatischen Interesse gerade solche, in denen der griechische Biograph seine Personen redend einführt; aber ebenfalls im dramatischen Interesse hat Shakspere diese Stellen zu seinem

Eigenthum gemacht und ihnen den Stempel seines Geistes aufgedrückt durch Zuthaten, durch Auslassungen und durch Umbildungen der verschiedensten Art, die doch sämmtlich denselben Zweck erstreben und erzielen: die betreffenden Reden dem Charakter der redenden Personen und der jedesmaligen Situation ausdrucksvoller anzupassen, als sie bei dem ursprünglichen Referenten erscheinen.

A. I. Sc. 1. Der erste Theil der Rede des Menenius zur Beschwichtigung der aufständischen Plebejer gehört durchweg unserm Dichter an. Plutarch spricht nur ganz kurz von den *many good persuasions and gentle requests, made to the peuple, on behalf of the Senate,* die Menenius vorgebracht und führt ihn erst da redend ein, wo er die von Shakspere ebenfalls benutzte Fabel erzählt. Der Unterschied der beiderseitigen Erzählungen betrifft zwei Punkte, die hier sogleich als charakteristisch für weitere analoge Fälle hervorgehoben werden mögen. Einerseits verräth der Shakspere'sche Menenius schon in seinem Fabelbericht, im Gegensatze zu dem trocken lehrhaften Fabelberichte des Plutarch, die humoristische Ader, mit der ihn der Dichter auch fernerhin so treffend individualisirt hat. Kein Wunder da, dass seine Vortragsweise die naiven plebejischen Zuhörer lebhaft anregt und sie zu manchen Unterbrechungen, neugierigen Fragen und dreisten Einwürfen veranlasst, denen Menenius dann in seiner originellen und überlegenen Weise begegnet. Bei Plutarch folgt auf die nüchterne Nutzanwendung, die sein Menenius von der erzählten Fabel macht, die dürftige Notiz: *These pretensions pacified the peoble* etc. — Zweitens hat unser Dichter in die plane Redeweise, die er in der Plutarchischen Fabel fand, eine ganze Reihe prägnanter Wendungen verwoben und sie damit erst recht belebt und nüancirt. Wir können nur einige der hervorragendsten Proben hier beispielsweise citiren: *still cupboarding the viand,* heisst es vom faulen Bauche. Und wo Plutarch von den andern Organen sagt: *where all other parts did labour painfully and were very careful to satisfy the appetites and desires of the body,* da specificirt Shakspere in anschaulichster Weise:

where th' other instruments
Did see and hear, devise, instruct, walk, feel,

And mutually participate did minister
Unto the appetite and affection common
Of the whole body.[1])

Der Dichter fand im Plutarch, dass der Bauch gelacht habe: *And so the belly, all this notwithstanding, laughed at their folly, and said* — und er erweiterte diese Naivität zu einer schalkhaften Wendung seines Menenius:

The belly answer'd — — With a kind of smile
Which ne'er came from the lungs, but even thus,
For look you, I may make the belly smile,
As well as speak, it tauntingly replied
To the discontented members, the mutinous parts
That envied his receipt.

Die Worte: *even thus* — muss Menenius mit einer Pantomime begleitet haben, in der er solch ein Lächeln des Bauches nachahmte, gewiss zur grossen Ergötzung seiner Zuhörerschaft.

Wir müssen es uns aus Rücksicht auf den Raum versagen, aus dem Verfolg des Fabelberichtes alle die bezeichneten Details der Redeweise hervorzuheben, welche Shakspere zum Plutarch hinzugefügt hat, und wir fahren fort, uns nach weiteren sprachlichen Berührungspunkten zwischen Beiden umzusehen.

---

[1]) Nach Malone's Vermuthung hat unser Dichter an dieser Stelle nicht den Plutarchischen Fabelbericht, sondern einen andern in Camden's *Remains* (1605) vor Augen gehabt, in welchem allerdings die einzelnen Sinnesorgane, wie bei Shakspere, in ihren resp. Functionen charakterisirt werden. Indess mochte der Dichter leicht von selbst auf diese ihm gemässe anschaulichere Darstellung gerathen, um so eher, als im Uebrigen die Fabel bei Camden vielfach von Shakspere's und Plutarch's gemeinsamer Erzählung abweicht. So redet Camden nicht vom Bauche, sondern vom Magen, gegen den sich die übrigen Organe thatsächlich zur Einstellung ihrer Functionen verschwören. Nachdem sie dann an sich selber die übeln Folgen ihres Strike verspürt haben, legen sie ihre Streitsache nicht dem Magen, sondern dem Herzen vor, und die dort thronende Vernunft äussert sich ungefähr so, wie bei Plutarch und Shakspere sich der Bauch zu seiner Rechtfertigung äussert. — Die spätern Herausgeber unseres Dichters haben denn auch mit gutem Grunde auf Malone's angebliche Entdeckung wenig Gewicht gelegt.

A. I. Sc. 4. Diese Scene bietet nur zwei fast wörtliche Entlehnungen. Wenn Marcius die Krieger auffordert, mit ihm in die offenen Thore von Corioli einzudringen und wenn er ihnen zuruft:

'Tis for the followers fortune widens them,
Nod for the fliers,

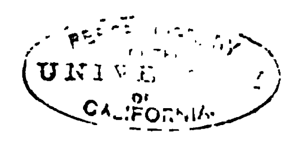
so fand er bei Plutarch: *he did encourage his fellows with words and deeds, crying out to them that Fortune had opened the gates of the city more for the followers than the flyers.* — Die zweite Stelle, auf die bereits in einer vorhergehenden Abtheilung dieses Aufsatzes hingewiesen wurde, enthält Worte des Lartius zu Ehren des Coriolan:

Thou wast a soldier
Even to Cato's wish, not fierce and terrible
Only in strokes, but with thy grim looks, and
The thunder-like percussion of thy sounds
Thou mad'st thine enemies shake, as if the world
Was feverous and did tremble.

Sie sind gegründet auf das, was Plutarch von Marcius bei Gelegenheit seines tapfern Angriffs gegen die Coriolaner sagt: *For he was even such another, as Cato would have a soldier and a captain to be, not only terrible and fierce to lay about him, but to make the enemy afraid with the sound of his voice.* — Wie sehr auch hier der Shakspere'sche Ausdruck sein Vorbild an Energie und Prägnanz überbietet, das ergiebt schon eine einfache Zusammenstellung beider.

A. I. Sc. 6. Die einzigen theilweise wörtlichen Uebereinstimmungen in dieser Scene betreffen Marcius' Frage nach der Schlachtaufstellung des Feindes und Comminius' Antwort. Dass aber bei dieser Gelegenheit Cominius den Aufidius nennt und damit der Kampflust Coriolan's einen neuen Antrieb und eine veränderte Richtung giebt, das ist, wie schon oben angedeutet wurde, ein von dem Dichter frei erfundener Zug.

A. I. Sc. 9. *Here is the steed, we the caparison* — sagt Lartius bildlich von Coriolan. Plutarch erzählt ohne Bild, Cominius habe dem Coriolan, weil er vor allen Andern sich hervorgethan, geschenkt:



a goodly horse with a caparison. — Die Anekdote zum Schluss dieser Scene, dass Coriolan einen kriegsgefangenen Gastfreund losbittet, entlehnte der Dichter aus Plutarch. Der Biograph spricht aber nicht von einem armen Mann in Corioli, bei dem Coriolan einmal im Quartier gelegen, sondern von einem reichen Volsker, einem alten Freunde und Gastfreund des Coriolan, der, nun verarmt und gefangen, in die Gefahr geräth, in die Sklaverei verkauft zu werden. Dass der Gastfreund bei der Erstürmung Corioli's den Beistand des Marcius angerufen, dieser aber gerade den Aufidius erblickt und darüber den Nothschrei seines ehemaligen Wirthes unbeachtet gelassen habe, dass er endlich, da Cominius seine Fürbitte gewährt, den Namen seines Schützlings vergessen hat — das Alles sind Züge, welche Shakspere erst hinzugefügt hat, um die Plutarchische Anekdote dem Charakter seines Helden mehr anzupassen und diesen Charakter gleichsam dadurch zu illustriren.

A. II. Sc. 2. Die ersten Waffenthaten des Marcius, von denen Cominius in seiner Lobrede spricht, erwähnt Plutarch im Eingange seiner Biographie. Aber nur sehr Weniges hat Shakspere wörtlich davon beibehalten und manchen Zug hat er hinzugefügt, den er nicht vorfand; so z. B. den, dass Marcius sich mit Tarquinius selber im Kampfe gemessen. Von der Emphase des zweiten Theils dieser Rede, der die Thaten des Marcius vor und in Corioli schildert, gehört ohnehin Alles der Erfindung unsers Dichters an.

A. II. Sc. 3. Shakspere fand, wie schon vorher erwähnt worden, die Einzelnheiten von dem »edlen Hause der Marcier«, welche er dem Tribunen Brutus in den Mund legt, zu Anfang der Plutarchischen Biographie berichtet. Er hat seine Quelle hier so getreu benutzt, dass sich aus ihr ein zufällig im Shakspere'schen Texte ausgefallener Vers, den Censorinus betreffend, fast wörtlich, wenigstens dem Sinne nach genau, ergänzen lässt. Freilich übersah der Dichter dabei, dass wohl Plutarch, nicht aber der Tribun, von Censorinus, von Publius und Quintus Marcius, die das beste Wasser nach Rom gebracht, sprechen konnte, so wenig wie an einer schon berührten Stelle Lartius den Coriolan für einen Krieger nach Cato's Wunsch erklären durfte.

A. III. Sc. 1. Wenn der Tribun Brutus sagt, Coriolan habe die Begünstiger der Kornvertheilung genannt: *Time-pleasers, flatterers, foes to nobleness,* so hatte der Plutarchische Coriolan sie betitelt: *People-pleasers, and traitors of the nobility.* — Aehnlichen Anlehnungen begegnen wir in den folgenden Strafreden, welche der Dichter seinen Helden an die »höchst unweisen Patrizier« halten lässt. Aber selbst da, wo er theilweise wörtlich aus Plutarch entlehnt, fügt er zur Erläuterung oder zur Verstärkung des entlehnten Ausdrucks immer etwas aus seinem eigenen Wortschatz ein. So z. B., wenn Plutarch sagt: *Moreover, he said, they nourished against themselves the naughty seed and cockle of insolency and sedition which had been sowed and scattered abroad amongst the people* — so macht Shakspere daraus:

I say again,
In soothing them we nourish 'gainst our senate
The cockle of rebellion, insolence, sedition,
Which we ourselves have plough'd for, sow'd and scatter'd etc.

Wenn Shakspere den Römischen Senat nennt:

a graver bench
Than ever frown'd in Greece —,

so gerieth er auf diese Wendung, weil Plutarch weiterhin in derselben Rede von den vormals in Griechenland üblichen Kornvertheilungen redet — eine Hinweisung, die der Dichter ebenfalls daher entlehnt hat. Die Stelle lautet bei Plutarch: *they that gave counsel and persuaded that the corn should be given out to the common people gratis, as they used to do in the cities of Greece, where the people had more absolute power, did but only nourish their disobedience, which would break out in the end, to the utter ruin and overthrow of the whole state.* — Dafür sagt Shakspere:

Whoever gave that counsel, to give forth
The corn o' the store-house gratis, as 'twas us'd
Sometime in Greece — —
Though there the people had more absolute power,

I say, they nourish'd disobedience, fed
The ruin of the state.

Für alles Andere in diesen Strafreden hat der Dichter wohl den Gedankengang aus Plutarch entnommen, obgleich auch dann mit mancher Modification, aber wörtliche Uebereinstimmungen sind ausser den eben citirten nicht nachzuweisen.

A. III. Sc. 3. Die Beschuldigung, dass Coriolan nach der Tyrannis gestrebt habe, fand der Dichter fast mit denselben Worten ausgedrückt im Plutarch: *that all his actions tended to usurp a tyrannical power over Rome.* — Ob Shakspere aber damit denselben bestimmten antiken Begriff verbunden hat, wie Plutarch, das erhellt nicht aus seiner zweifachen Anwendung des betreffenden Wortes:

that he affects
Tyrannical power —

und ferner:

and to wind
Yourself into a power tyrannical.

A. IV. Sc. 5. Mehr wörtliche Uebereinstimmungen als in irgend einer früheren Partie dieses Dramas finden wir hier. In der That ist die erste Rede, in welcher Coriolan sich dem Aufidius zu erkennen giebt, wenig mehr als eine Shakspere'sche Versification der Prosa des Plutarch. Nur einzelne eingeflochtene Kraftausdrücke gehören unserm Dichter an, so:

And suffer'd me by the voice of slaves to be
Whoop'd out of Rome —

wo Plutarch viel zahmer sagt: *And let me be banish'd by the people.* — Auch das Folgende:

and stop those maims
Of shame seen through thy country —

ist ein Shakspere'scher Zusatz. Endlich der Schluss der Rede: *and present my throat to thee* — — *It be to do thee service* — lässt in seiner energischen Steigerung den matten Abfall derselben Rede bei Plutarch kaum wiedererkennen: *And it were no wisdom in thee*

to save the life of him who hath been heretofore thy mortal enemy, and whose service now nothing can help nor pleasure thee. — Für den weitern Verfolg des Dialogs, die Antwort des Aufidius, sah sich der Dichter dagegen gänzlich auf sich selber angewiesen, denn Plutarch bot ihm da nur folgende Replik: *Stand up, oh Marcius, and be of good cheer; for in proffering thyself unto us thou doest us great honour, and by this means thou mayst hope also of greater things at all the Volsces' hands.* — Dafür musste Shakspere der Antwort des Aufidius Alles einverleiben, was Plutarch, wie schon oben nachgewiesen wurde, erst der spätern Erzählung vorbehält: die augenblickliche Kriegsbereitschaft der Volsker und die Aufforderung an Coriolan, den Oberbefehl mit Aufidius zu theilen.

A. V. Sc. 3. Die Rede der Volumnia bei Shakspere steht in ähnlichem Verhältniss zu der bei Plutarch, wie Coriolan's Rede in der zuletzt betrachteten Scene. Bei vielfacher wörtlicher Entlehnung hat auch hier der Dichter den matteren Plutarchischen Ausdruck mit seinem energischeren vertauscht. So setzt er:

Making the mother, wife and child to see
The son, the husband, and the father tearing
His country's bowels out —

wo Plutarch sagt: *making myself to see my son, and my daughter here, her husband, besieging the walls of his native country.* — So sagt Shakspere ferner:

for either thou
Must, as a foreign recreant, be led
With manacles through our streets, or else
Triumphantly tread on thy country's ruin
And bear the palm for having bravely shed
Thy wife and children's blood —

wo Plutarch sagt: *And I may not defer to see the day, either that my son may be led in triumph by his natural country-men, or that he himself do triumph of them and of his natural country.* — Die Worte, welche Virgilia und ihr junger Sohn der ersten Rede der Volumnia hinzufügen, haben nichts Entsprechendes bei Plutarch. —

Auch für den ersten Theil der zweiten Rede der Volumnia, die bei Plutarch mit ihrer ersten Rede ein Ganzes bildet, konnte der Dichter den Gedankengang und theilweise den Ausdruck seiner Quelle entnehmen, obgleich letzterer auch hier vielfach von ihm gesteigert und erweitert scheint. Man vergleiche den Shakspere'schen Passus: *The end of war is uncertain — — To the ensuing age abhorr'd* — mit dem entsprechenden Plutarchischen Original: *So, though the end of war be uncertain, yet this notwithstanding is most certain, that if it be thy chance to conquer, this benefit shalt thou reap of thy goodly conquest to be chronicled the plague and destroyer of thy country. And if Fortune overthrow thee, then the world will say that through desire to revenge thy private injuries, thou hast for ever undone thy good friends, who did most lovingly and courteously receive thee.* — Von solcher Alternative, welche Volumnia hier aufstellt, berücksichtigt Shakspere mit gutem Grunde nur den ersten Satz und übergeht den ungeschickt angebrachten Gegensatz. — Bei Plutarch macht Volumnia nach den citirten Worten eine Pause, indem sie die Antwort ihres Sohnes abwartet, und fährt dann fort: *My son, why dost thou not answer me?* — entsprechend dem Shakspere'schen: *Speak to me, son!* — Auch im Folgenden findet sich manche wörtliche Uebereinstimmung, wie z. B. Plutarch's Worte: *dost thou take it honorable for a noble man, to remember the wrongs and injuries done him* — und seine Worte: *besides, thou hast not hitherto showed thy poor mother any courtesy* — fast unverändert in den Text des Drama's hinübergenommen sind. Daneben enthält aber diese Schlussrede der Volumnia ganze Partieen, welche der Dichter aus sich selbst und nicht aus dem Plutarch geschöpft hat. So z. B. die Verse: *Thou hast affected the fine strains of honour — That should but rive an oak* — und ebenso die Verse: *When she (poor hen) — — Loaden with honour.* — Was auf den zuletzt citirten Passus folgt bis zum Schlusse der Rede: die Hinweisung auf den Beinamen Coriolanus, die Vermuthung, dass Coriolan ein Volsker sei, sein Weib in Corioli lebe und sein Knabe ihm nur zufällig ähnele — alle diese prägnanten Züge, welche erst die Wirkung der mütterlichen Rede auf Coriolan

begreiflich machen, fehlen gänzlich bei Plutarch. — Coriolan's Antwort ist theilweise aus Plutarch entlehnt, bei dem sie lautet: *Oh mother, what have you done to me? Oh mother, you have won a happy victory for your country, but mortal and unhappy for your son: for I see myself vanquished by you alone.* — In Shakspere's Bearbeitung dieser Vorlage ist die Hindeutung auf Coriolan's unvermeidliches Verderben viel bedeutsamer hervorgehoben und an's Ende gerückt:

Most dangerously you have with him prevailed,
If not most mortal to him. But let it come. —

Eingeschoben hat unser Dichter die Worte:

Behold, the heavens do ope,
The gods look down, and this unnatural scene
They laugh at —

von denen sich bei Plutarch keine Spur findet. — Dass Coriolan sodann an die Empfindungen des Aufidius appellirt und erklärt, mit ihm nach Antium zurückgehen zu wollen, musste ebenfalls bei Plutarch fehlen, der, wie wir schon vorher sahen, den Aufidius bei diesem Auftritt überhaupt nicht zugegen sein lässt.

Die folgenden Schlussscenen des Dramas sind in ihrem Verhältniss zu den entsprechenden Partieen bei Plutarch in Bezug auf das Scenarium und auf die Charakteristik bereits oben gewürdigt worden. In Bezug auf die Sprache bieten sie, so wenig wie alle übrigen, in diesem dritten Theil unserer Abhandlung deshalb übergangenen Scenen, zu weiterer Notiznahme keinen Anlass, weil sie eben keine sprachlichen Reminiscenzen aus Plutarch enthalten. Wir können also hiemit unsere Untersuchung über den Coriolanus abschliessen und das Ergebniss derselben dahin zusammenfassen, dass Shakspere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gemeiniglich anzunehmen geneigt ist. Denselben Nachweis für die beiden anderen Römerdramen unseres Dichters zu liefern, muss einer spätern Gelegenheit vorbehalten bleiben.

XII.

DIE EPISCHEN ELEMENTE IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakspere-Gesellschaft.

Wenn ich in dem Vortrage, für den ich mir Ihre gütige Aufmerksamkeit erbitten möchte, die epischen Elemente in Shakspere's Dramen behandle, so verkenne ich nicht, dass mein Thema mit diesem Titel vielleicht nicht ganz genau bezeichnet ist. Jedenfalls bedarf die von mir in Ermanglung einer bessern gewählte Benennung einer näheren Begriffsbestimmung, schon um einer Missdeutung vorzubeugen, die nahe genug zu liegen scheint. Denn in den Werken desjenigen Dichters, der in aller Welt als der im höchsten Sinne dramatische gilt, epische Bestandtheile nachweisen zu wollen — das erschiene doch leicht als ein tollkühner Versuch, eben diesen Werken ihren echtdramatischen Charakter abzusprechen und den Verfasser selbst einer ungehörigen Vermischung zweier verschiedenen Dichtarten, der dramatischen und der epischen, zu bezichtigen. Eine solche Absicht aber liegt mir durchaus fern. Im Gegentheil hoffe ich dieses scheinbare Residuum der Epik, welches wir in Shakspere's Dramen finden, wesentlich als ein nothwendiges Ingrediens seiner Dramatik erklären zu können.

Als epische Elemente nämlich in Shakspere's Dramen wage ich alle diejenigen Partieen zu fassen, in welchen der Dichter durch den Mund der auftretenden Personen nur erzählen oder schildern lässt, was sich allenfalls seinen Zuschauern in scenischer Darstellung hätte vorführen lassen. Die Veranlassungen, die den Dichter zu solchem Verfahren bestimmten, sind eben so mannigfaltig wie die Bethätigungen seiner Procedur und werden nicht minder durch die Beschaffenheit des jeweiligen vorliegenden Stoffes, der Grundlage des Schauspiels, als auch durch den Plan und Entwurf des Kunstwerks von Seiten des Dichters bedingt. Im Allgemeinen aber und abgesehen von den nachher zu specificirenden Modificationen im Einzelnen lassen sich etwa folgende Kategorien Shakspere'scher Epik im Drama aufstellen.

Erzählt wird zunächst die Vorgeschichte der im Schauspiel auftretenden Personen, soweit ein Bericht davon zum Verständniss der beginnenden dramatischen Handlung dem Dichter erforderlich schien. Und zwar wird sie erzählt, entweder weil sie zeitlich dem Anfange des Dramas zu weit vorausgegangen war, als dass sie sich dramatisirt bequem der architektonischen Gliederung des Ganzen hätte einfügen lassen. Oder aber die Vorgeschichte wird erzählt, weil ihre Handlung und ihr Personal nur theilweise und nur locker mit der Handlung und dem Personal des eigentlichen Schauspiels zusammenhängt. In beiden Fällen hat unser Dichter von diesem Auskunftsmittel der Berichterstattung einen sparsameren Gebrauch gemacht als manche seiner dramatischen Vorgänger und Zeitgenossen, während doch andererseits die grössere Freiheit der Bewegung, deren sich die Englische Bühne vor vielen andern Bühnen erfreute, ihn niemals veranlassen konnte, auf Kosten der dramatischen Einheit seines Schauspiels nun auch dieses epische Beiwerk in den Bereich der Dramatisirung zu ziehen.

Ein andres episches Element, das uns in Shakspere's Dramen begegnet, lässt sich als das episodische bezeichnen, insofern dasselbe nicht wie die Vorgeschichte den Expositionsscenen einverleibt wird, sondern gelegentlich durch das ganze Schauspiel zerstreut sich bemerkbar macht. Die Anwendung dieses episodischen Elementes nun

ist vorzugsweise auf zwei künstlerische Motive zurückzuführen: einmal auf eine praktische Berücksichtigung jener dürftigen ökonomischen Verhältnisse des Englischen Theaterwesens zu Shakspere's Zeit, welche auf dem aller Scenerien und sonstiger Apparate baaren Schauplatz dem Auge der Zuschauer wenig mehr als den Anblick der agirenden Personen darzubieten vermochten. Aller mangelnde Pomp und Decorationswechsel, den unsere Theatermaler und Maschinisten in so mannigfachen Formen als eine schier unentbehrliche Ergänzung, man kann sagen, als eine selbstverständliche Verdeutlichung der dramatischen Handlung liefern, alle diese damals mangelnden Verkehrungen mussten der nachhelfenden Phantasie des englischen Publicums, durch das Dichterwort vermittelt, in anschaulich detaillirten Schilderungen überall, wo es nöthig war, zugeführt werden.

In den Shakspere'schen Schauspielen erscheint denn dieses descriptive Element, das sich freilich nur im weiteren Sinne als ein episches bezeichnen lässt, häufig verknüpft mit dem eigentlich epischen einer Berichterstattung, welche dem Dichter eine ganze, sonst erforderliche, aber dem raschen Fortschritte des Dramas hinderliche Scene erspart und dem Zuschauer zugleich zu einer willkommenen Orientirung, rückwärts oder vorwärts blickend, dient.

Indem wir nun versuchen, zu der vorläufig hier aufgestellten Theorie Shakspere'scher Dramaturgie die Belege der Praxis in den Werken des Dichters zu sammeln, kann es sich bei der Kürze der vergönnten Zeitfrist natürlich nur um eine Auswahl handeln, um eine Auswahl sowohl der hervorragendsten Dramen wie in diesen Dramen selbst um eine Auswahl der betreffenden Belege. Und zwar empfiehlt es sich aus demselben Zweckmässigkeitsgrunde, in jedem einzelnen Schauspiel, welches wir unserer Betrachtung unterziehen, sämmtliche vorher charakterisirte Kategorien epischer Elemente hervorzuheben.

Wir beginnen also mit einigen Dramen aus Shakspere's mittlerer Periode, welche zugleich den Höhepunkt seiner Kunst in sich begreift und nehmen zuerst den *Kaufmann von Venedig*. Die Vorgeschichte dieses Dramas hat der Dichter den beiden ersten Scenen

in kurzen, aber genügenden Andeutungen einverleibt: Bassanio's frühere Liebeswerbung um die reiche Erbin von Belmont und die seltsamen Bedingungen, welche das Testament des Vaters den Freiern der Porzia auferlegt hat. In der humoristisch satirischen Schilderung, welche Porzia dann im Gespräche mit der vertrauten Zofe Nerissa von ihren Bewerbern entwirft, erspart sich der Dichter die Nothwendigkeit einer ganzen Reihe von Scenen, in denen diese Bewerber uns sonst vor den verhängnissvollen drei Kästchen hätten vorgeführt werden müssen. Da genügte es, statt aller Uebrigen den Maroccanerprinzen und den Prinzen von Arragon nach einander in der fatalen Situation einer verkehrten Wahl und verunglückten Werbung zu präsentiren. — Im zweiten Akte hat der Dichter zwei Momente nur erzählen lassen und nicht dramatisirt: Shylock's Verzweiflung und Wuth, als er die Entführung zugleich seiner Tochter und seiner Ducaten erfährt und nun, von dem lärmenden Muthwillen aller Gassenjungen verfolgt, in Venedig umherläuft. — Im schroffen Gegensatze zu diesem Momente, dessen Dramatisirung für den feineren Geschmack doch etwas zu scurril ausgefallen wäre und die Wirkung von Shylock's späterem Auftreten beeinträchtigen konnte, steht in derselben Scene der einfach rührende Bericht eines Augenzeugen von der Trennung Bassanio's und Antonio's, welche in scenischer Darstellung einer weitern Entwicklung bedurft und den gerade da rasch vorwärts strebenden Gang der Handlung verzögert hätte.

Im *Sommernachtstraum* bezieht sich die Vorgeschichte des Dramas wesentlich auf den Zwist zwischen Oberon und Titania, auf dessen Anlass und auf dessen für die ganze Natur und Menschheit so unheilvolle Folgen. Shakspere lässt diese Wirren durch den Mund der Feenkönigin und ihres Gemahls selber auseinandersetzen, wie eben vorher der schelmische Puck sich seiner verschiedenen losen Streiche berühmt hat, zu seiner Charakteristik und zur Vorbereitung des Publicums auf die Streiche, die er bald nachher im Drama auszuführen hat. Ein drittes descriptiv-episches Element in demselben zweiten Acte unseres Schauspiels ist dann Oberon's Bericht von der Blume, deren Saft, auf die Augenlider der Liebespaare

geträufelt, solche arge Irrungen bewirken sollte. Welche Deutung man nun auch immerhin diesem vielfach commentirten Passus geben mag, so viel steht fest: eine augenfällige scenische Darstellung des Vorganges hätten die beschränkten Bühnenverhältnisse jener Zeit nicht gestattet; und doch musste dieser Vorgang in Betracht seiner bedeutsamen Folgen für die Entwicklung des betreffenden Schauspiels dem geistigen Auge der Zuschauer möglichst nahe gerückt werden in einer anschaulichen, fesselnden Schilderung. Und die ist, scheint es, unserm Dichter denn auch in vollem Maasse gelungen. Seine Zuschauer sahen gleichsam, während sie im Theater den Worten Oberon's lauschten, Oberon selbst auf dem beschriebenen Vorgebirge sitzen. Sie sahen mit Oberon's Augen, wie Cupido's allmächtiger Pfeil von der im Westen thronenden Vestalin abprallte und dafür das unscheinbare Blümchen, das vorher weiss gewesen war, verwundete und roth gesprenkelt färbte. Sie sahen zugleich, wie, im Gegensatze zu der unverletzlichen Keuschheit jener Vestalin, eine Sirene mit ihrem verführerischen Gesange das wilde Meer bezwang und die Sterne, liebebethört, aus den vorgeschriebenen Bahnen lockte.

In der *Gezähmten Keiferin* finden wir zwei drastische Schilderungen, so aus dem Leben gegriffen, so in die Augen springend, als sähen wir das bloss Erzählte leibhaftig und scenisch uns vorgeführt: Petruchio's studirt nachlässigen Aufzug, da er zu seiner Hochzeit angeritten kommt, und sein höchst ungenirtes Gebahren bei der Trauungsfeier. Aber der mit allen möglichen Pferdekrankheiten behaftete Gaul nimmt sich in Shakspere's detaillirter Beschreibung vielleicht vortheilhafter und minder unästhetisch aus, als er auf der Bühne erschienen wäre, selbst wenn die Bretter jener Zeit solchen vierfüssigen Schauspieler hätten tragen können. Und Petruchio's ungeberdige Haltung am Traualtar, sein Fluchen, seine thätliche Misshandlung des Pfaffen und des Küsters, hätte, dem Publicum sichtlich vorgeführt, schwerlich die reinkomische Wirkung erzielt, welche Gremio's naive Erzählung davon hervorzubringen berechnet und geeignet war.

Reicher als die *Gezähmte Keiferin* an epischen Elementen erscheint das Drama *Wie es Euch gefällt.* Da empfangen wir

zunächst in der Expositionsscene eine Darstellung der Familienverhältnisse der drei Brüder, welche zur Orientirung der Zuschauer erforderlich war und doch keine scenische Vorführung vertrug. Dass in den folgenden Scenen der Dichter sich begnügt hat, von dem Wettkampfe des Ringers Charles mit den drei Söhnen des alten Mannes nur durch den Mund des Höflings Lebeau berichten zu lassen, statt uns diesen Kampf mit seinem tödtlichen Ausgange vorzuführen, das erscheint durch eben diesen Ausgang ästhetisch schon gerechtfertigt. Der Dichter mochte denken, was sein Narr Probstein bei dieser Gelegenheit ausspricht: »Es ist das erste Mal, dass ich hörte, dass das Rippenzerbrechen ein Spass für Damen wäre.« — Im zweiten Acte musste die Schilderung des melancholischen Jaques, wie er beim Anblick des verwundeten und von seinen Genossen gemiedenen Hirsches moralisirt, dem wirklichen Auftreten dieses misanthropischen Humoristen vorhergehen, um den Zuschauern den in die dramatische Handlung weiter nicht eingreifenden Character des Jaques — offenbar eine Lieblingsschöpfung Shakspere's — verständlich und interessant zu machen. Jener verwundete Hirsch aber wäre für Shakspere's Bühne wahrscheinlich ein ebenso schwierig zu beschaffendes Requisit gewesen, wie im vierten Acte unseres Schauspiels die Löwin und die Schlange, die das Leben des schlafenden Oliver bedrohen und durch Orlando verscheucht werden. Die Begegnung der beiden feindlichen Brüder im Ardenner Walde und die daraus entspringende Versöhnung hat unser Dichter daher effectvoller in Oliver's detaillirtem Bericht an Rosalinde und Celia schildern als den Augen des Publicums vorführen mögen. — Eine andre Bewandtniss mochte es haben mit dem folgenden und letzten epischen Elemente unseres Dramas. Da tritt nämlich zum Schlusse Oliver's und Orlando's dritter Bruder auf und berichtet, wie der Usurpator, auf dem Kriegsmarsch gegen den vertriebenen herzoglichen Bruder begriffen, durch einen Eremiten bekehrt und zur Verzichtleistung auf seine usurpirte Herrschaft veranlasst worden sei. Eine Scene. in welcher diese überraschend wunderbare Bekehrung mit der erforderlichen Motivirung ausgeführt worden wäre, hätte den vorher schon so glücklich eingeleiteten Abschluss der drama-

tischen Handlung durch ein neu eintretendes Moment in störender Weise verzögert. Eine solche Scene hätte, nebenbei bemerkt, sich auch kaum mit Shakspere's Dramatik vertragen, welche fast überall gegen das Ende die noch restirenden Ereignisse eher leicht zu skizziren als gründlich auszumalen pflegt.

Die lustigen Weiber von Windsor haben nur ein episches Element aufzuweisen: Falstaff's Bericht von seinen ausgestandenen Leiden, wie er, mit Frau Fluth's schmutziger Wäsche in den Korb verpackt, schmorend in Fett und Bedrängniss, von den ahnungslosen Knechten in das kalte Bad der Themse ausgeschüttet wird. Auf den ersten Anblick könnten wir fast bedauern, dass die Shakspere'schen Bühnenverhältnisse nicht gestattet haben, statt des blossen Berichts diese drastische Scene selbst dem Auge des Publicums vorzuführen; aber am Ende hätte auch die geschickteste Inscenirung mit dem leidenden Falstaff als Mittelpunct nicht den hohen Grad wirksamster Komik erzielt, den Fallstaff's lebendige Schilderung seiner Erlebnisse in allen schaudernden Reminiscenzen seines überstandenen Märtyrthumes auf empfängliche Gemüther hervorbringen muss; ganz abgesehen von dem Eindrucke, den Falstaff damit auf seinen projectirten Hahnrei, den ihm in einer Verkleidung nahenden Gatten der Frau Fluth, machen sollte.

Wenn wir von den bisher betrachteten Schauspielen aus Shakspere's mittlerer Periode zu denen seiner späteren dramaturgischen Wirksamkeit übergehen, so entdecken wir, dass da schon die eigentliche Wahl seiner Stoffe und die dadurch bedingte Fülle der zu dramatisirenden Handlung unseren Dichter zu einer häufigeren und ausgedehnteren Benutzung jenes Auskunftsmittels einer epischen Berichterstattung veranlassen musste. Bedeutsam tritt das unter Andern in dem *Wintermärchen* hervor. Die Vorgeschichte der beiden Könige, ihre auf gemeinsame Erziehung gegründete Jugendfreundschaft, die so jäh durch grundlose Eifersucht zerrissen werden sollte, wird kurz, aber genügend in der Expositionsscene zwischen zwei Herren vom Hofe verhandelt. Den majestätischen Pomp des Delphischen Orakeldienstes, in dessen Schilderung nach der Hypothese einiger Commentatoren unserm Dichter das katho-

lische Hochamt vorgeschwebt haben soll, würden die spärlichen Theatereinrichtungen jener Zeit schwerlich so wirkungsreich dem Publicum vorgeführt haben, wie das in dem Dialoge der heimkehrenden Abgesandten des Sicilischen Königs erreicht wird. Erzählt wird auch und nicht dargestellt, weil über die Darstellungskräfte des damaligen Theaters hinausgehend, der gleichzeitige Untergang des Antigonus und seiner Gefährten, wie er von einem Bären aufgefressen wird und sie im Schiffbruch zu Grunde gehen: beides in der naiven Erzählung des Rüpels so plastisch verknüpft, wie die vollendetste Maschinerie des moderen Theaters es kaum wiederzugeben vermöchte. — Anders verhält es sich gegen das Ende dieses Dramas mit der Scene des Wiedersehens und der Versöhnung der beiden, so lange durch verhängnissvolle Wirren getrennten königlichen Freunde und mit der Scene der Anerkennung der Schäferin Perdita als der verlornen Königstochter. Wenn unser Dichter sich damit begnügt hat, diese eintretenden Momente in allen ihren ergreifenden Details uns nur durch den Mund eines Augenzeugen schildern zu lassen, statt sie uns leibhaftig vorzuführen, so konnte ihn füglich nicht wie bei der eben vorher erwähnten Scene eine Rücksicht auf die beschränkten äusserlichen Bühnenverhältnisse leiten, sondern nur ein innerliches Motiv. Ging doch diese Erkennungsscene unmittelbar jener bedeutsameren Scene voraus, welche mit der Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hermione, mit der wunderbaren Belebung ihres vermeintlichen Standbildes das ganze Drama krönen sollte. Da hätte eine scenische Vorführung beider Momente in rascher Aufeinanderfolge leicht die so einzige unübertroffene Wirkung des letzteren wesentlicheren abschwächen können.

Sehr umfangreiche und verwickelte Vorgeschichten, deren Berichterstattung zum Verständniss der dramatischen Handlung in die Expositionsscenen verflochten werden musste, haben ferner zwei Schauspiele aus Shakspere's letzter Periode aufzuweisen: *der Sturm* und *Cymbeline.* Die erstere Vorgeschichte, welche sich um die Schicksale Prospero's, seine Thronberaubung in Mailand und seine Zauberherrschaft auf der Insel dreht, wird sehr passend von ihm selber seiner Tochter Miranda erzählt, und zwar in dem Momente,

da ein von ihm selbst veranlasster Seesturm und Schiffbruch seine Feinde in seine Hände liefert. — Mehr äusserlich mit dem Drama verknüpft erscheint die freilich ungleich complicirtere Vorgeschichte des Cymbeline. Da hat in der Expositionsscene und in dem Dialoge der beiden Hofleute zur Orientirung der Zuschauer der Dichter den Einschlag einer ganzen Reihe von Fäden in sein künstlerisches Gewebe zu bewirken, welche dann im Verlaufe des Dramas fortgesponnen und mit einander verflochten werden sollen: nämlich die kurz vorher erfolgte zweite Vermählung des Königs Cymbeline, die Intrigue der Königin, ihren Sohn der Tochter des Gemahls zu verloben, jener Imogen, die sich aber mittlerweile mit dem Posthumus vermählt hat; die Herkunft dieses Posthumus und seine bevorstehende Verbannung; endlich die Geschichte der beiden im zartesten Lebensalter geraubten Königssöhne. Hätte Shakspere alle diese verschiedenen Antecedentien seines Dramas dramatisiren wollen, sein ohnehin umfangreiches Schauspiel hätte leicht doppelt so lang, aber damit schwerlich interessanter oder kunstgemässer werden können. — Auch die grosse, an Enthüllungen, Erkennungen und Begegnungen so reiche Schlussscene des Cymbeline konnte die ganze Reihe ihrer effectvollen Einzelheiten nur dann geordnet und übersichtlich vorführen, wenn eben alles Andere darin als episches Element behandelt wurde: so der Bericht von den Heldenthaten des Belarius und seiner königlichen Pflegesöhne; der Bericht von dem Tode der Königin; die römischen Conflicte; etc.

Während die vorher von uns betrachteten Shakspere'schen Schauspiele nach der Eintheilung der ältesten Gesammtausgabe in die Kategorie der Comödien fallen, gehört nach derselben Eintheilung Cymbeline schon den Tragödien an und bildet somit für unsere Erwägung einen passlichen Uebergang zu denjenigen Dramen unseres Dichters, welchen nach unserer Auffassung der Titel einer Tragödie eher als dem Cymbeline zukommt. In diesen sogenannten grossen Tragödien werden wir das epische Element in ungleichem Maasse vertreten finden, bald stärker, bald schwächer, je nachdem der dem Dichter vorliegende Stoff für seine Dramatisirung dieses ergänzenden Hülfsmittels zu bedürfen schien. Am wenigsten macht

sich solches Bedürfniss in Shakspere's einheitlichsten Tragödien geltend: in *Othello* und in *Macbeth.* — In Othello sind es eigentlich nur zwei, der Vorgeschichte des Dramas angehörige Partieen, welche erzählt statt vorgeführt werden: in den Expositionsscenen Jago's Bericht von der ungerechten und kränkenden Zurücksetzung, die er im Amte von Seiten Othello's habe erdulden müssen, und Othello's Bericht von seiner Liebeswerbung um Desdemona. Es sind das beides keine einzelnen Momente, es ist vielmehr eine Aneinanderreihung solcher Momente, die sich füglich in der Erzählung zusammenfassen und zu grosser dramatischer Wirkung an geeigneter Stelle wohl anbringen, schwerlich aber sich selbst dramatisiren liessen. Oder sollen wir etwa annehmen, dass der Dichter einen grösseren dramatischen Erfolg erzielt hätte, wenn er uns den Mohren als Gastfreund im Hause Brabantio's vorgeführt, wie er da von seinen wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuern berichtet und endlich, von Desdemona ziemlich unverblümt dazu aufgefordert, um ihre Hand wirbt? Gewiss musste wie auf den Senat Venedigs in der Rathsversammlung, so auf das Shakspere'sche Publicum im Theater der Eindruck ein viel tieferer sein, den Othello's zu seiner Rechtfertigung vorgetragener Bericht von dem romantischen Verlaufe seiner Brautwerbung hervorbringen konnte.

Einen ebenso spärlichen Gebrauch von dem epischen Elemente hat der Dichter für seinen Macbeth gemacht. Von Macbeth's Tapferkeit im Kampfe mit dem Rebellen und dem Norweger lässt Shakspere den verwundeten Krieger berichten: eine dramatische Vorführung dieser Schlachtscenen selbst, wenn sie thunlich erschienen wäre, hätte doch den für die Katastrophe des Stücks bestimmten Einzelkämpfen in ihrer dramatischen Wirkung Eintrag gethan. — Bedeutsamer erschien es, dass die Ermordung Duncan's und nachher seiner beiden Kämmerlinge nur erzählt, nicht aber dargestellt wird. Es kam dem Dichter darauf an, nicht diese blutigen Thaten selbst zu zeigen, sondern die Abspiegelung derselben an den Thätern einerseits und an den davon Betroffenen andrerseits, und in diesem doppelten Reflex des Mordes erst den beabsichtigten Eindruck auf das Publicum zu gewinnen.

Wie unser Dichter in seiner Jugendtragödie *Romeo und Julie* dem lyrischen Element einen freieren Spielraum gegönnt hat, als seine spätere gereiftere Kunst ihm vielleicht verstattet haben würde, so ist darin auch das epische Element reichlicher vertreten, als er selbst auf der Höhe seiner dramatischen Wirksamkeit es wahrscheinlich für gerechtfertigt erachtet hätte. Zwar dass Romeo's unfruchtbare Liebesschwärmerei für die hartherzige Rosaline nur in seinen und seiner Freunde Reden figurirt, ohne dass der Gegenstand dieser seiner ersten Huldigungen uns in Person vorgeführt wird — das mag in der Dramaturgie des Dichters seinen guten Grund haben. Es gehörte dieses Verhältniss eben zur Vorgeschichte des Schauspiels. Anders steht es aber um verschiedene epische Excurse, welche lediglich das entweder vorher oder nachher dem Zuschauer noch scenisch Vorgeführte berichten. So z. B. Benvolio's Erzählung von den blutigen Händeln, denen eben erst vor den Augen des Publicums Mercutio und Tybalt zum Opfer gefallen waren. Ferner im vierten Acte die detaillirte Schilderung, welche der Mönch von der Wirkung seines Schlaftrunks, von Julia's Scheintod und ihrer Bestattung entwirft. Endlich zum Schlusse des Dramas die lange Recapitulation aller vorhergegangenen Ereignisse im Munde des Mönches. Das sind Ueberflüssigkeiten, welche der gereiftere Shakspere in seiner Folgezeit sicher zu vermeiden gewusst. Vielleicht hätte er dann auch Mercutio's phantastisch humoristische Schilderung der Feenkönigin Mab, die mit dem Drama in keiner ersichtlichen Verbindung steht, nicht darin aufgenommen, so anmuthig dieses Genrebild, lediglich als Beiwerk betrachtet, auch erscheinen mag. — Kein solches Beiwerk haben wir dagegen in der Beschreibung des ärmlich ausgestatteten Apothekerladens in Mantua, dessen Anblick den lebenssatten Romeo auf die Möglichkeit bringt, hier das ihm nothwendige Gift zu kaufen. Shakspere's Bühne konnte wohl die Jammergestalt des ausgehungerten Apothekers vorführen, nicht aber den das Bild dieser Misere vervollständigenden Laden mit seinem ebenso bunten wie werthlosen Kram.

Im *König Lear* hat nicht nur der stoffliche Reichthum des Sujets, sondern auch der rasche Fortschritt der dramatischen Hand-

lung die Einfügung mancher epischen Elemente veranlasst. Zwar die Vorgeschichte, welche den durch das ganze Drama sich hinziehenden Parallelismus der Lear'schen und der Gloster'schen Familienverhältnisse schon im Keime enthält, ist in der Expositionsscene zwischen Kent und Gloster angedeutet. — Die lange Reihe von Misshelligkeiten zwischen den Rittern Lear's und dem Hausgesinde der Goneril, welche stets weiter um sich greifend endlich den Bruch zwischen Vater und Tochter herbeiführen, diese liess sich scenisch nicht wohl darstellen, sondern musste zusammengefasst aus den Reden der verschiedenen Betheiligten erhellen. — Ebenso ist eine Fülle von thatsächlichem Stoff, welche dramatisirt wenigstens einen ganzen Act weggenommen hätte, verarbeitet worden in jener Orientirungsscene zum Anfang des dritten Acts, in dem Gespräche Kent's mit einem Edelmann. Da erfahren wir Lear's ersten Wahnsinnsausbruch; das gespannte Verhältniss zwischen seinen Schwiegersöhnen Albany und Cornwall; die Rüstungen Frankreichs gegen England. Eine zweite Orientirungsscene zu ähnlichem Zwecke hat der Dichter dem vierten Acte einverleibt, wiederum in einem Gespräche Kent's mit demselben Edelmann. Da werden durch die Berichterstattung des letztern folgende einzelne Scenen erspart und ersetzt, welche der Bau des Dramas sonst erfordert hätte; eine Scene, welche die plötzliche Rückkehr des französischen Königs in sein Land und damit sein Verschwinden aus dem fernern Verlaufe des Schauspiels motivirt haben müsste; eine Scene, in welcher Cordelia die herzzerreissende Kunde von den Leiden ihres geliebten Vaters und von den Freveln ihrer unnatürlichen Schwestern empfängt; eine Scene, welche uns den alten Lear in einer neuen Phase seines Wahnsinns vorführt. — In anderm Sinne aufzufassen ist das epische Element jener meisterhaften Schilderung des Kreidefelsens bei Dover, welche Edgar zur Täuschung seines geblendeten Vaters fingirt. Für Shakspere's Publicum hatten diese und ähnliche fein ausgemalte Detailmalereien, die uns für das Drama leicht entbehrlich scheinen könnten, doch eine tiefere und weitere Bedeutung: sie mussten dem g e i s t i g e n Auge und der Phantasie der Zuschauer d i e Bilder vorzuzaubern suchen, welche die ärmliche Scenerie der damaligen

Bühne dem leiblichen Auge herzustellen nicht vermochte. So wird, um hier gleich einige verwandte Beispiele aus Shakspere's geschichtlichen Dramen anzuführen, in *König Richard II.* Bolingbroke's feierlicher Einzug in London, in *König Heinrich V.* das Heerlager der Engländer am Vorabend der Entscheidungsschlacht in Frankreich nur in allen charakteristischen Einzelnheiten beschrieben, nicht aber uns vorgeführt. So wird in *Coriolanus* der Triumph des Marcius durch die Strassen Roms, in *Antonius und Cleopatra* die erste Begegnung der Aegyptischen Königin und des Römischen Triumvir auf dem Flusse Cydnus in den prächtigsten Farben geschildert, aber nicht gezeigt — alles Scenen, in deren sichtlicher Darstellung die Kunst moderner Decorationen und scenischer Arrangements ihre ganze Virtuosität entfalten und dem Dichter die Mühe seiner Detailmalerei in Worten abnehmen würde.

Um aber nach dieser Abschweifung nochmals auf den König Lear zurückzukommen, so haben wir in ihm schliesslich noch ein episches Element zu verzeichnen: den am gebrochenen Herzen sterbenden Gloster lässt uns der Dichter nicht mehr schauen, sondern er führt ihn nur in Edgar's ergreifendem Berichte vor, ebenso wie er den Tod der im Gefängniss erhängten Cordelia nur kurz erzählen, nicht aber auf der Bühne spielen lässt. Die ganze Theilnahme des Publicums sollte sich eben auf den alten Lear selber concentriren, und nicht durch den Anblick eines anderweitigen Jammers davon abgelenkt und zerstreut werden.

In *Hamlet* wird die Vorgeschichte des Dramas nicht wie in manchen andern Schauspielen in einen einzigen Bericht zusammengefasst und einer einzigen Expositionsscene einverleibt. Vielmehr zieht sich dieser Stoff, künstlerisch vertheilt, durch den ganzen ersten Act der Tragödie hin, je nach der Stellung der einzelnen Personen zu den einzelnen Momenten dieses Complexes von Thatsachen. Hamlet's Vater als siegreicher Held und Kriegsfürst gegen Norweger und Polen figurirt in der Rede Horatio's bei der ersten Erscheinung des Geistes. Als Schlachtopfer des Brudermordes figurirt er erst gegen den Schluss des ersten Acts bei der zweiten Erscheinung in dem Berichte des Geistes selbst an seinen Sohn.

Dazwischen fallen dann in der Hofversammlung die von dem jüngern Norwegischen Fortinbras angestifteten Wirren und deren diplomatische Beilegung durch die von dem neuen Dänenkönig angeordnete Gesandtschaft. Es lag dem Dichter offenbar daran, den thatenkräftigen und thatenlustigen Fortinbras, dessen persönliches Auftreten er erst für eine spätere Partie seines Dramas bestimmte, schon früh in bedeutsamen Gegensatze zu dem thatenscheuen Hamlet einer aufmerksamen Notiznahme seines Publicums zu empfehlen. Hamlet's Liebe zu Ophelia wird uns nicht scenisch, sondern nur in den Warnungen des Polonius und des Laertes vorgeführt; und selbst Hamlet's erste Begegnung mit der Geliebten in seiner angenommenen Wahnsinnsrolle, welche ein anderer Dramatiker vielleicht zu einer effectvollen Scene verarbeitet hätte, lässt unser Dichter lediglich in dem fassungslosen Berichte der aufgeschreckten Ophelia schildern. Da Shakspere später Anlass genug fand, seinen Helden in dieser so vielfach nüancirten Wahnsinnsrolle zu zeigen, so kam es ihm für diesen ersten Fall nur darauf an, sein Publicum auf jene bevorstehende Wandlung vorzubereiten. Er legte damit für den Fortgang seiner dramatischen Handlung das grösste Gewicht nicht auf das Wiedersehen der beiden Liebenden unter so veränderten Umständen, sondern auf die verschiedenen Deutungen, welche Polonius einerseits, das Königspaar andrerseits dem Benehmen Hamlet's geben möchte.

Verfolgen wir nun weiter das epische Element durch den Verlauf unsrer Tragödie, so frappirt es uns, dass dieses epische Element gelegentlich nicht im Einklange steht mit dem entsprechenden dramatischen Elemente. So sehen wir z. B. zum Schlusse des ersten Actes Hamlet fest entschlossen, die nur ihm gemachten Mittheilungen des Geistes Niemandem, auch seinem Freunde Horatio nicht, zu verrathen. Im dritten Acte aber bei Gelegenheit des aufzuführenden Schauspiels im Schauspiel erfahren wir aus Hamlet's Munde, dass er inzwischen doch den Horatio mit allen Umständen des Brudermordes bekannt gemacht hat. Da vermissen wir denn eine Scene, in welcher Hamlet seine Sinnesänderung in diesem Punkte irgendwie erklären und motiviren musste. — Ferner im vierten Acte erzählt König Claudius dem Laertes von dem Besuche

jenes französisch-normännischen Cavaliers am dänischen Hofe, wie derselbe Laertes' Fechtkunst gepriesen und dadurch in hohem Grade Hamlet's Neid und Verlangen erregt habe, sich mit Laertes einmal in solchem Waffenspiel messen zu können. Blicken wir nun aber auf den vorherigen Verlauf des Dramas zurück, von der Abreise des Laertes nach Frankreich bis zu seiner urplötzlichen Heimkehr, und blicken wir zugleich auf Hamlet's Verhalten während dieser ganzen Zeitfrist, so finden wir keinen Moment, in welchem diese angebliche Wirkung jener Lobpreisungen der Laertes'schen Fechterkünste auf Hamlet's Gemüth auch nur denkbar wäre. — Die beiden letzten epischen Elemente der Tragödie betreffen den Tod der Ophelia in dem Berichte der Königin und die Seereise Hamlet's in seinem eigenen Berichte an Horatio. In beiden Fällen verbot sich eine scenische Darstellung von selbst durch die damaligen Bühnenverhältnisse. Was der modernen französischen Oper, unterstützt durch alle erdenklichen Künste des Theatermaschinisten und Theatermalers, auf diesem Felde eine zugleich lockende und lohnende Aufgabe sein mochte, das blieb der Shakspere'schen Volksbühne versagt und unerreichbar. Aber vielleicht zauberte des Dichters ausmalende Schilderung seiner singend, mit Blumen spielend, allgemach und ahnungslos in ihren feuchten Tod hinabgezogenen Ophelia dem damaligen Publicum ein rührenderes und ergreifenderes Bild vor, als die Zusammenwirkung aller Opernkünste das jetzt bei uns zu Wege bringt.

Die reichste Ausbeute epischer Elemente in Shakspere's Dramen aber würden uns seine historischen Schauspiele liefern, sowohl die aus der englischen wie die aus der römischen Geschichte. In beiden boten dem Dichter seine Quellen, Holinshed's Chroniken und Plutarch's Biographien, einen so massenhaften Stoff, welchem überallhin gerecht zu werden, das Medium der Dramatisirung ohne die ergänzende Beihülfe epischer Berichterstattung schlechterdings nicht ausreichte. Aber auch auf diesem Gebiete unsere Beobachtungen fortzusetzen, versagt der Ablauf der Stunde, für welche ich bereits nur zu lange Ihre gütige Aufmerksamkeit mir erbitten durfte.

NACHTRAG.

[Die in dem obigen Vortrage dargelegten Untersuchungen schienen mir einer Ergänzung zu bedürfen, auf welche in dem Schlusssatze nur hingedeutet werden konnte. Ich habe daher in diesem Nachtrage Shakspere's Dramen aus der englischen und römischen Geschichte in derselben kritischen Methode behandelt, welche ich für meine Weimarische Zuhörerschaft auf eine Reihe ausgewählter Schauspiele unseres Dichters angewandt hatte. Vielleicht gewinnen wir damit einen tieferen Blick in Shakspere's dramaturgische Werkstatt.]

Betrachten wir zunächst die englischen Königsdramen aus Shakspere's frühester Periode, so verräth sich der angehende, nicht der vollendete Dramatiker, wie in manchen andern wesentlicheren Dingen, auch in der minder künstlerischen und minder überlegsamen Anwendung des epischen Elements. Während in den bisher durchforschten Schauspielen mit seltenen Ausnahmen auch in dieser letzten Beziehung ein feiner, zugleich echtpoetischer und sachlich practischer Calcül sich nachweisen liess, scheint unser Dichter in seinen historischen Jugenddramen sich keine feste Norm gebildet zu haben zur Unterscheidung desjenigen Bestandtheiles, der dramatisirt werden muss, und des andern, für den der bloss erzählende Bericht ausreicht. Namentlich aber beurkundet sich Shakspere's verhältnissmässige Unreife in der mehr äusserlichen Fassung dieser erzählenden Elemente, in ihrer nur lockern Verbindung mit den übrigen Theilen des Schauspiels und in der weniger dramatischen Färbung seiner nicht selten trocknen Berichterstattung. Zur Er-

klärung und theilweisen Entschuldigung dieser Mängel müssen wir freilich berücksichtigen, für welch ein Publicum der Dichter seine ersten Königsdramen schrieb. Es war ein eben so naives wie patriotisches Publicum, das im Theater nicht etwa ein dramatisches Kunstwerk zu geniessen erwartete — ein solches hat unser Dichter erst selber später für seine Bühne zu schaffen gehabt — es war ein Volk, das die glorreichen Thaten seiner Vorfahren und die wechselnden Schicksale seiner Könige und Helden in einfacher aber deutlicher Gestaltung auf den Brettern an sich vorbeigehen lassen wollte. Da musste alles Augenfällige dramatisirt, alles Dazwischenliegende aber, soweit es zur Orientirung oder zur Recapitulation nothwendig schien, beiläufig berichtet werden, ohne viele künstlerische Zuthat, ohne individuelles Gepräge, wie der vorliegende Chronikenbericht den Stoff eben darbot, nur etwas mehr zusammengedrängt und selbstverständlich versificirt, da die Würde des Gegenstandes doch den Blankvers erheischte.

Der erste Theil *König Heinrich VI.* beginnt mit einer Parentation auf den eben verstorbenen König Heinrich V., die in ihrer rhetorisirenden, aber nicht individualisirenden Haltung an den tragischen Stil der unmittelbaren Vorgänger Shakspere's erinnert und klar beweist, dass unserm Dichter das wahre Bild seines spätern Lieblingsfürsten damals noch nicht aufgegangen war. — Durchweg farblos gehalten sind in derselben Scene die rasch auf einander folgenden Hiobsposten aus Frankreich, aus denen nur in allgemeinen Umrissen die populäre Heldenfigur Talbot's emportaucht. — Nicht viel mehr lässt sich von dem epischen Bestandtheile der folgenden zweiten Scene des ersten Actes rühmen: es ist die Vorgeschichte der Pücelle, von ihr selbst berichtet. Shakspere giebt hier lediglich die Notizen seines Chronisten Holinshed wieder, ohne auf Grund derselben die Gestalt der gottbegeisterten Jungfrau, die freilich seinen Landsleuten in anderem Lichte erschien, selbständig dramatisch auszubilden. — Etwas lebendiger gefärbt und vom englischen Patriotismus getragen erscheint dagegen in der vierten Scene des ersten Acts Talbot's Bericht von den Leiden seiner französischen Gefangenschaft, der gewiss eine zündende Wirkung bei dem Shakspere'schen

Publicum hervorgerufen hat. — Als ein weiteres episches Element finden wir zum Schlusse des zweiten Acts den historischen Rückblick, welchen der Dichter dem sterbenden Mortimer in den Mund gelegt hat. Natürlich kam es dabei nicht so sehr darauf an, den Richard Plantagenet über seine ihm genugsam bekannten näheren Erbansprüche an den englischen Thron zu unterrichten, als vielmehr das Publicum selbst in dieser, für den Verlauf der ganzen Tetralogie so bedeutsamen Streitfrage zu orientieren. — Noch eingehender, aber eben so trocken wird dieselbe politische Streitfrage zu demselben Zwecke abermals erörtert im zweiten Theile *König Heinrich's VI.* (A. II. Sc. 2). Dramatisch lebendiger und unverkennbar characteristisch für Shakspere's mittlerweile fortgeschrittene Beherrschung und Durchdringung seines historischen Stoffes erscheinen in diesem zweiten Theile die epischen Elemente in der ersten Scene des dritten Acts, sowohl die Berichte über die bedenklichen Symptome der beginnenden Unruhen, als auch in dem Monologe York's die drastische Schilderung des Jack Cade, mit welchem der Dichter diesen Prätendenten und Rebellen im Voraus beim Publicum einführt, ehe er ihn selbst in der tragikomischen Thätigkeit seines Aufruhrs auftreten lässt. — Eine gute Probe des geschmückteren und gesuchteren beschreibenden Stils, wie er ihn in dieser seiner früheren Periode zu handhaben verstand, liefert Shakspere in der poetischen Malerei, mit welcher die Königin Margarethe ihre Brautfahrt über's Meer zu dem ihr noch unbekannten Gemahl schildert. Der Dichter hatte hier nicht wie in den meisten Partieen seiner früheren geschichtlichen Dramen eine chronistische Vorlage zu benutzen, sondern gewährte seiner Phantasie und seiner jugendlichen Neigung zu zierlichem Concettispiel wie in anderen gleichzeitigen Dramen freien Spielraum, ohne damit gerade eine tiefere Characteristik der redenden Person zu verbinden. — Eine ähnliche Tendenz verfolgt der Dichter offenbar im dritten Theile *König Heinrich's VI.* (A. II. Sc. 5) in dem Monologe des bedauernswerthen Herrschers, der, während der Kampf um seine Krone entbrennt, in der Nähe des Schlachtfeldes sich sehnsüchtig das idyllische Leben eines armen Schäfers ausmalt. In schroffem Gegensatze zu

dieser Elegie steht (A. III. Sc. 2) das Selbstgespräch Richard Gloster's, gleichsam das Programm zu der verhängnissvollen Tragödie des Frevels und Ehrgeizes, welche sich erst in dem folgenden letzten Drama dieser Tetralogie der Yorks und Lancasters abspielen sollte. Das Muster dazu fand der Dichter allerdings in der Chronik, aber seine ureigenste Schöpfung, Richard's Character, hat er doch schon hier selbständig entworfen, als die epische Skizze zu dem später vollständig dramatisch ausgeführten Bilde, dem Mittelpunkte des Shakspere'schen *König Richard III.,* zu dem wir nun übergehen.

Die epischen Elemente dieser Tragödie sind vorherrschend retrospectiver Art und beurkunden durch den ganzen Verlauf des Stückes deutlich die Tendenz des Dichters, die Fäden zwischen diesem und den vorhergehenden historischen Dramen möglichst fest und mannigfach zu schlingen. In einer früheren Abhandlung (VII. Seite 234) habe ich vermittelst dieses Kriteriums dem Foliotexte *König Richard's III.* seine Authenticität zu vindiciren gesucht, im Gegensatze zu dem Quartotexte, dessen Bearbeiter solche historischen Reminiscenzen für das vorliegende Drama als Einzeldrama überflüssig erachtet und consequent gestrichen hatte. Es mag daher genügen, in Betreff dieser Art von epischen Elementen auf jene Abhandlung zu verweisen. Aber auch epische Bestandtheile anderer Art bietet unser Drama. Dazu gehört (A. I. Sc. 4) Clarence's Traum, ein Seitenstück zu der vorher besprochenen Meerfahrt der Königin Margarethe, und als solches ein deutlicher Beleg zu Shakspere's mittlerweile mächtig fortgeschrittener Kunst. Während bei diesen beiden Partieen eine dramatische Gestaltung selbstverständlich ausgeschlossen blieb, finden wir im *König Richard III.* zwei andre Partieen, die der Dichter ebensowohl uns scenisch hätte vorführen können, wie er sie den Betheiligten zur Berichterstattung in den Mund gelegt hat. Die eine (A. III. Sc. 7) in Buckingham's Erzählung von seinen Verhandlungen mit den Londoner Bürgern. Da diese Erzählung als passende Einleitung dienen sollte zu der unmittelbar darauf folgenden, zwischen Gloster und Buckingham verabredeten Farce, so hätte die drastische Wirkung der letztern dramatischen Scene durch eine vorhergehende etwaige Dramatisirung

jener andern eher geschwächt als gesteigert werden können. — Die zweite Partie (A. IV. Sc. 3) die Ermordung der beiden Söhne Eduard's IV., hat der Dichter vielleicht deshalb nicht dramatisirt, weil die einfache Erwürgung zweier schlafender Kinder kaum zu der Wirkung sich hätte in Scene setzen lassen, welche der ergreifende Bericht von dem rührenden Bilde dieser Kinder in dem Munde der erschütterten reueerfüllten Mörder selbst auf das Publicum ausüben musste.

Zwischen dem Dramencyklus aus der englischen Geschichte, welchen Shakspere in seiner ersten Periode schrieb, und demjenigen, welchen wir seiner mittleren Periode zuertheilen dürfen, steht das Einzeldrama *König Johann,* ausnahmsweise nicht auf Holinshed's Chronik gegründet, sondern auf ein älteres Drama von unbekanntem Verfasser. Bei der Vergleichung beider Dramen erscheint es für den Punkt, den wir hier in's Auge zu fassen haben, bemerkenswerth, dass unser Dichter, so treu er, äusserlich wenigstens, seinem dramatischen Vorgänger gefolgt ist, doch manche Scenen einfach berichten lässt, welche jener dramatisirt hat. So wird die Thätigkeit des Bastards Faulconbridge als Klosterstürmer bei Shakspere nur gelegentlich in allgemeinen Umrissen (A. III. Sc. 4 und A. IV. Sc. 2) charakterisirt, während das ältere Drama mit wahrem Behagen ihn mitten in solcher erbaulichen Arbeit den Zuschauern scenisch vorführt und dabei in ein mehr als scurriles Detail verfällt. — So verhaftet im älteren Drama derselbe Faulconbridge den Propheten Peter von Pomfret im Verlauf einer ziemlich plumpen Volksscene auf der Bühne, während Shakspere (A. IV. Sc. 2) die populäre Figur des vom Pöbel begleiteten Aufwieglers in seiner rasch abgeschnittenen Laufbahn lieber schildern als vorführen mochte. Endlich geht im ältern König Johann die Mahlzeit des Königs im Klostergarten und seine Vergiftung durch den fanatischen Mönch vor den Augen der Zuschauer vor sich; ebenso stirbt der Mönch unmittelbar auf den Trunk, und der Bastard ersticht den Abt auf der Bühne. Shakspere begnügte sich, von diesen Dingen nur erzählen zu lassen, um durch die scenische Vorführung solcher krassen Vorgänge nicht die ergreifende volle Wirkung der Sterbe-

scene des Königs abzuschwächen. — Ein anderes episches Element hat Shakspere aus seinem Vorgänger mit hinübergenommen in sein Drama: die Vorgeschichte der Brüder Faulconbridge, während ein drittes mehr descriptives und reflectirendes als berichtendes Element unserm Dichter allein angehört: die Monologe des Bastards mit ihren humoristisch tiefsinnigen Glossen zu den Tagesereignissen, sei es, dass sie ihn selbst oder dass sie die vornehme Gesellschaft, in die er eingetreten ist, und die Winkelzüge ihrer Politik betreffen. Der höhere Humorist, zu welchem Shakspere in seinem Faulconbridge den bombastischen Renommisten seines Vorgängers umschuf, bedurfte zu seiner vollständigen Erscheinung dieser epischen Zuthaten.

Die mit *König Richard II.* beginnende zweite Tetralogie aus der englischen Geschichte hat gleich in der ersten Scene ein episches Element aufzuweisen, welches einerseits retrospectiver Art ist, andrerseits aber auf die kommenden Ereignisse, den Hauptinhalt des Dramas, Bolingbroke's Verbannung und Heimkehr, vorbereitet. Die Streitpunkte zwischen dem künftigen Thronprätendenten und seinem Gegner Norfolk hat der Dichter auf Grund des ziemlich farblosen Chronikenberichtes, lebendig und individuell gefärbt, hier auseinandergesetzt und somit seine Zuschauer von vornherein orientirt und interessirt. — Dass in der folgenden Scene (A. I. Sc. 2) Gloster's Ermordung nur erzählt, nicht vorgeführt wird, erscheint gerechtfertigt durch die Oekonomie des Dramas, vor dessen Beginn diese blutige Missethat fiel. Betont aber musste dieselbe werden als erstes Item auf dem Schuldregister des Königs, das im Laufe des Schauspiels stets verlängert endlich seine Absetzung herbeiführt. — Bedeutsam und charakteristisch ist ferner (A. I. Sc. 4) im Munde des Königs seine gehässige, aber treffende Schilderung der Popularitätshascherei Bolingbroke's und ihres Erfolges beim grossen Haufen. Scenisch darstellen liessen sich diese fein berechneten Bemühungen des ehrgeizigen Mannes füglich nicht in einem Drama, das überhaupt die in der ersten Tetralogie so häufigen Volksscenen ganz ausschloss; aber der Phantasie des Publicums mussten sie doch zum Verständniss des Folgenden nahe gebracht werden. In ähnlicher

Weise und Motivirung ist das epische Element in Bezug auf Bolingbroke noch an zwei anderen Stellen unseres Schauspiels verwendet worden: zunächst A. III. Sc. 2 in den ergreifenden Selbstbekenntnissen des Königs von seiner sinkenden Macht und Autorität im Gegensatze zu der steigenden des heimkehrenden Prätendenten. Eine dramatische Vorführung dessen, was hier im Pathos der Verzweiflung laut wird, würde eine ganze Reihe von Scenen erfordert und doch schwerlich dieselbe psychologische Wirkung erzielt haben. Ein glänzendes Specimen der Shakspere'schen Kunst im schildernden Stil ist der bereits gelegentlich im »Vortrage« erwähnte Bericht York's von Bolingbroke's Einzug in London mit dem gefangenen Richard im Gefolge. Es ist begreiflich, dass diese so anschauliche Schilderung eine Londoner Theaterdirection unserer Zeit auf den Gedanken bringen konnte, mit Aufwendung allen Pompes, über den sie zu verfügen hatte, Bolingbroke's Triumphzug selbst in Scene zu setzen und einer solchen glänzenden Augenweide für das Publicum die nachträgliche Berichterstattung York's zu opfern. Wir Leser aber möchten die letztere auch um solchen blendenden Ersatz nicht missen und wir lassen es uns gern gefallen, dass die bescheidenen Theaterverhältnisse zu Shakspere's Zeit dem Dichter solchen die Bretter beschwerenden Luxus von Rossen und Reisigen nicht gestatteten und ihn veranlassten, in diesem Falle mehr auf Zuhörer, als auf Zuschauer Bedacht zu nehmen. — Endlich gegen den Schluss des Dramas (A. V. Sc. 3) wird in leichter, aber genügender Skizzirung auf das lockere Kneipenleben des Prinzen Heinrich und seiner Kumpane angespielt. — Eine scenische Vorführung dieses lustigen Kreises, welche zu dem durchgängig gehaltenen Tone unseres Dramas, namentlich zu dem tragischen Abschlusse desselben wenig gepasst hätte, behielt sich der Dichter für die beiden folgenden Theile seiner Tetralogie vor. Hindeuten darauf aber konnte und musste er schon hier, da nach seinem Plane auch diese vier historischen Dramen, wie jene vier vorhergehenden, für das Publicum ein Ganzes bilden sollten.

Im ersten Theile *König Heinrich's IV.* finden wir das epische Element verhältnissmässig schwach vertreten. Der geschicht-

liche Stoff, den der Dichter für sein Drama in der Chronik vorfand, umfasste kaum ein Jahr der Regierung des Königs und liess sich daher bequem in den Rahmen der Dramatik einspannen, ohne das Hülfsmittel der Epik allzusehr in Anspruch zu nehmen. So sind es eigentlich nur drei hervorragende Momente, welche erzählt werden, statt scenisch ausgeführt zu sein. Dass zum Anfang des Schauspiels die verschiedenen Symptome des Aufruhrs und Widerstandes gegen die kaum begründete Autorität des Königs Heinrich nur zusammengefasst und berichtet werden, erinnert an Shakspere's gleichartige Behandlung des ihm vorliegenden Stoffes im ersten Theile des König Heinrich VI. und mag zugleich den gewaltigen Fortschritt constatiren, welchen die Kunst des Dichters seit jenem ersten Jugendversuche auf dem Gebiete der historischen Dramen gewonnen hatte. — Eine ganze Scene voll originellster Anschaulichkeit und Lebendigkeit wird uns aber in Percy's Vertheidigungsrede (Act I. Sc. 3) vorgeführt. Die Art und Weise, wie er seine Weigerung, die Kriegsgefangenen herauszugeben, aus seinem natürlichen Widerwillen gegen den höfischen Boten des Königs und gegen dessen geckenhafte Manieren zu rechtfertigen sucht, ist so meisterhaft geschildert, dass wir den Gegensatz zwischen dem kampfmüden Kriegshelden und dem wohlduftenden geleckten Diplomaten mit seinem Abscheu vor Leichengeruch und Pulverdampf auch ohne scenische Darstellung aus dem blossen Bericht völlig auffassen können. — Ein drittes episches Element (Act III. Sc. 2) ist des Königs retrospektive Schilderung seiner berechneten Haltung zur Zeit Richard's II. in gewissem Sinne ein Seitenstück zu einer vorher besprochenen Partie des vorigen Dramas; nur dass jene Popularitätshascherei Bolingbroke's im Munde Richard's eben so gehässig dargestellt war, wie der nunmehr gekrönte Bolingbroke sie wohlgefällig seinem Sohne zur Nachahmung empfiehlt und deshalb andere Züge an ihr hervorhebt als Richard gethan. Wir sehen, die Verbindung zwischen dem epischen Elemente und dem dramatischen, zwischen den Schilderungen und dem Charakter des Schildernden, wird im Fortschritt seiner Kunst bei unserm Dichter immer inniger und fester geknüpft.



Der zweite Theil *König Heinrich's IV.* musste, schon weil er den reichhaltigeren Stoff der neun letzten Regierungsjahre dieses Königs und sogar den Regierungsantritt seines Nachfolgers in sich begriff, zur Ergänzung häufigeren Gebrauch von der Epik machen als der erste Theil. Dahin gehört zunächst der einleitende Prolog, der, von der allegorischen Figur der Fama gesprochen, die Zuschauer über den Zusammenhang beider Theile unterrichtet und sie zeitlich wie örtlich orientirt. Von der Schlacht bei Shrewsbury hatte uns der Dichter zum Schluss des ersten Theiles nur einige charakteristische einzelne Scenen vorgeführt. Einen zusammenfassenden Bericht von derselben, in ihren Resultaten und in ihren Wirkungen auf die Bundesgenossen des gefallenen Percy konnte Shakspere uns erst hier (Act I. Sc. 1) geben. — Einen rührend ergreifenden Rückblick auf Percy's Heldenhaftigkeit und Eigenart hat der Dichter der Lady Percy (Act II. Sc. 3) in den Mund gelegt und uns damit noch einmal das Bild des zu früh kalt gewordenen Heissspors in idealisirender Verklärung vor Augen gestellt. — Bemerkenswerth sind ferner die wiederholten Bezugnahmen auf Ereignisse, welche Shakspere's Publicum aus dem Drama König Richard II. hinlänglich kennen musste; so Act III. Sc. 1 und Act IV. Sc. 1, in dem Munde der Rebellen, welche damit ihre Beschwerden gegen den angeblichen Usurpator Heinrich formuliren. So auch Act IV. Sc. 4, in dem Munde des sterbenden Königs. Es sind das nicht etwa überflüssige Recapitulationen, sondern neue Beleuchtungen bekannter Thatsachen von entgegengesetzten politischen Standpunkten aus angestellt. Man sieht, wie in der anhaltenden Beschäftigung mit diesen Partieen der vaterländischen Geschichte nicht nur des Dichters dramatische Kunst sich weiter entwickelt, sondern auch sein staatskluger Scharfblick sich weiter übt und tiefer eindringt. Auch in letzterer Beziehung ist der reifere Shakspere der zweiten Tetralogie ein wesentlich andrer als der jugendliche der ersten mit seiner naiveren Anschauung und Behandlung des ihm vorliegenden Chronikenstoffes.

Wenn bereits in dem zweiten Theile König Heinrich's IV. ein gehäufteres geschichtliches Material den Dichter zu einer reich-

licheren Verwendung des Hülfsmittels einer orientirenden Berichterstattung veranlassen mochte, so lag ihm diese Auskunft noch näher in *König Heinrich V.* und in der noch buntern Fülle der sich förmlich drängenden Begebenheiten, die da künstlerisch zu einem dramatischen Gesammtgemälde zusammenzufügen waren. Da konnte die schon einmal gelungene Erfindung der Fama als Prolog zu dem letztvorhergegangenen Drama den Dichter auf die Idee bringen, in seinem neuen Drama nicht nur das Ganze, sondern auch die einzelnen Acte mit solchen Chorusreden einzuleiten. Er gewann damit zugleich den Vortheil, nicht nur die Lücken der dramatischen Handlung episch zu ergänzen, sondern auch die gegebenen Situationen in beschreibender Ausmalung der Phantasie seines Publicums anschaulicher einzuprägen als eine dramatische Inscenirung bei den damaligen dürftigen Bühnenverhältnissen es vermocht hätte. Als ein Beispiel der Shakspere'schen Virtuosität auf diesem Gebiete descriptiver Poesie ist schon in dem ‚Vortrage‘ auf die Chorusrede zum vierten Act hingewiesen. Es hätte eben so gut auf die meisten andern Chorusreden hingewiesen werden können, namentlich auf den Chorus zum dritten Act, der die Einschiffung des englischen Heers in Southampton schildert, und auf den zum fünften Act, der Heinrich's triumphirenden Einzug in London ausmalt. — Andre epische Elemente sind den einzelnen Acten selbst durch das ganze Drama hindurch einverleibt. So Act I. Sc. 1 die dem Erzbischof von Canterbury in den Mund gelegte Charakteristik des neuen Königs und die geflissentliche Betonung der auffallenden Wandlung, die seit seiner Thronbesteigung mit ihm vorgegangen war. Eine solche rühmende Hervorhebung schien um so mehr zum Anfang des Drama angezeigt, da Shakspere seinen Lieblingshelden als Prinzen von Wales in den beiden vorhergehenden Dramen in ganz anderm Lichte gezeigt hatte. — In der folgenden zweiten Scene hat dann die ausführliche staatsrechtliche Rechtfertigung des gegen Frankreich vorbereiteten Krieges offenbar den doppelten Zweck, einerseits das englische Publicum über diese politischen Erbrechtsfragen aufzuklären, andererseits den König nicht als einen von frevelndem Ehrgeiz getriebenen

Eroberer fremder Gebiete, sondern als mannhaften Vertreter altererbter Rechte erscheinen zu lassen. Im Gegensatze zu diesen drohenden Kriegsstürmen in Frankreich wird zugleich der wohlgeordnete Friedenszustand Englands geschildert, in der ansprechenden Parallele mit den gedeihlichen Verhältnissen eines Bienenstaats, — eine Detailmalerei, die uns wiederum Shakspere's Meisterschaft auch auf diesem nicht-dramatischen Gebiete bezeugt. Act II. Sc. 3 berichtet Frau Hurtig in ihrer charakteristischen Manier Falstaff's letzte Augenblicke. Eine Sterbescene des dicken Ritters, der in den beiden vorigen Dramen lediglich zur Belustigung der Zuschauer gelebt hatte, konnte der Dichter natürlich nicht vorführen, und doch musste sein Ende in entsprechender Weise geschildert werden, schon um einer Enttäuschung des Publicums zu begegnen, das laut einer Zusage des Epilogs in König Heinrich's IV. zweitem Theil auf eine abermalige Erscheinung des beliebten Dickwanstes rechnen durfte. — Einen Todesbericht von ganz andrer Art giebt uns Shakspere Act IV. Sc. 6, wo der gemeinsame Heldentod der Waffenbrüder Suffolk und York auf dem Schlachtfelde so ergreifend und rührend erzählt wird, wie eine scenische Darstellung, wenn der Dichter sie an dieser Stelle mit den übrigen Interessen der rasch fortschreitenden Handlung auch vereinbar erachtet hätte, schwerlich eine gleiche Wirkung bei den Zuschauern hervorrufen konnte. Eine Probe descriptiver Poesie bietet die eindringlich beredte Schilderung, welche (Act V. Sc. 2) der Herzog von Burgund als Friedensstifter von den Verheerungen des Krieges auf französischem Boden entwirft. Die aus dem Landleben und Ackerbau entlehnten Bilder erinnern an ähnliche, im ‚Vortrage' berührte im Sommernachtstraum und bezeichnen eine Seite im Charakter Shakspere's, der mitten in seiner glorreichen Londoner Wirksamkeit niemals das Interesse an dem ländlichen und ackerbaulichen Treiben seines Geburtsorts aus den Augen verlor.

Besonders reich an epischen Bestandtheilen in der Gestalt pomphafter Beschreibungen, politischer Auseinandersetzungen und historischer Charakteristiken ist Shakspere's spätestes Drama aus der englischen Geschichte, sein *König Heinrich VIII.* Die von allen

andern ‚Historien' unseres Dichters abweichende Form dieses Werkes — das viel weniger ein in sich abgeschlossenes einheitliches Schauspiel als eine scenische Aneinanderreihung bedeutender Momente aus dem Leben des Königs darstellt — gewährte dem Verfasser auch nach dieser Seite hin einen freiern Spielraum als die festere und gebundenere Structur der übrigen Dramen ihm einräumen mochte. — Die glänzende Entrevue der beiden Könige von England und von Frankreich in der Picardie in ihrer wetteifernden Prunkentfaltung hätte der Dichter kaum auch nur annähernd in dem Maasse, wie er sie durch Norfolk schildern lässt, auf seiner Bühne vorführen können. Diese königliche Zusammenkunft gehörte ohnehin zur Vorgeschichte des Dramas, und Norfolk's raffinirt hyperbolische Berichterstattung bezweckte vorzugsweise den Uebermuth und Ehrgeiz Wolsey's an einem eclatanten Beispiel zu constatiren. Naturgemäss schliesst sich daran in Buckingham's Munde alsbald die Aufzählung weiterer Beschwerden über Wolsey's Missregierung. Der Gegenschlag, der Process gegen Buckhingham, wird dann in der folgenden Scene ebenfalls in epischer Berichterstattung geführt. Zu Anfang des zweiten Actes wendet Shakspere ein Hülfs- und Ergänzungsmittel an, welches der ‚Vortrag' bereits in einigen andern mit König Heinrich VIII. ungefähr gleichzeitigen Dramen aus der letzten Periode des Dichters — Wintermärchen und Cymbeline — nachgewiesen hat. Der Dichter lässt zwei Edelleute sich unterhalten, zur Orientirung des Publicums und zur Vorbereitung auf die kommenden Ereignisse. So wird in diesem Gespräche zunächst Buckingham's Haltung vor seinen Richtern und nachher die Einleitung zur Ehescheidung des Königs erörtert. — Dieselben beiden Edelleute begegnen sich wieder zu Anfang des vierten Acts und berichten von den ferneren Schicksalen der geschiedenen Königin Katharina. Im Gegensatze dazu erzählt dann ein dritter zu den Beiden tretender Edelmann von der Krönung der Anna Boleyn in der Westminsterabtei. Dieses kirchliche Schauspiel selbst auf der Scene vorzuführen verboten unserm Dichter wahrscheinlich ebensosehr die damaligen Bühnenverhältnisse wie andre Rücksichten. Er oder vielmehr die Direction des Globustheaters musste daher sich mit der Inscenirung des Krönungszuges begnügen, der

sich in die Abtei begiebt. — In der folgenden Scene wird dann zwischen Katharina und ihrem vertrauten Diener Griffith das Lebensende Wolsey's besprochen und eine unparteiische Charakteristik seines Seins und Thuns gegeben. Da auch Katharinens Abscheiden in der nämlichen rührenden Scene dargestellt werden sollte, so hätte das Pathos derselben leicht einen Abbruch erlitten, wenn Wolsey's Ende eben vorher auch den Zuschauern sichtlich vorgeführt worden wäre. — Wie die Krönung der Anna Boleyn nicht auf der Bühne stattfinden durfte, so aus ähnlichen Gründen auch nicht die Taufe der neugebornen Prinzessin Elisabeth. Zum Ersatz hat Shakspere in diesem Falle aber nicht wieder zu der Berichterstattung eines edelmännischen Augenzeugen seine Zuflucht genommen, sondern ein originelleres Auskunftsmittel gefunden. Das Gedränge des loyalen Volkes vor dem königlichen Palast bei Gelegenheit dieser Feier wird in humoristischer Detailmalerei in dem Zwiegespräche des Pförtners und seines Dieners, welche diesem Andrange Widerstand zu leisten haben, geschildert, vielleicht gelungener und anschaulicher als die scenische Vorführung des bunten Volkshaufens auf der Bühne es vermocht hätte. — Dafür erscheint aber auf der Bühne der von der Tauffeier in den Palast zurückkehrende festliche Zug mit dem Erzbischof Cranmer, der in begeisterter Rede die glorreiche Regierung der Königin Elisabeth weissagt.

Nachdem wir die zehn Dramen, deren Stoff Shakspere aus der Geschichte seines Landes und Volkes entlehnt, in Bezug auf ihre epischen Bestandtheile geprüft haben, schliessen wir unsere Arbeit mit der Untersuchung seiner drei Dramen aus der römischen Geschichte. Wie das reichhaltige Material, welches unserm Dichter in seinen englischen Chronisten vorlag, zu seinem dramatischen Zwecke sich nicht überall scenisch verarbeiten liess, sondern in Referaten, Schilderungen und gelegentlichen Anspielungen verwandt werden musste, so und in noch weiterem Umfange hat der Inhalt der dem Dichter vorliegenden Plutarchischen Biographieen in doppelter Weise, dramatisch und episch, bei ihm die in jedem einzelnen Falle entsprechende Verwendung gefunden. Ueber das von Shakspere in seinem *Coriolanus* dabei beobachtete Verfahren darf

ich wohl auf meine frühere Abhandlung verweisen. — Dieselbe erörtert das Verhältniss des Shakspere'schen Coriolanus zu dem Coriolanus des Plutarch in Bezug auf das Scenarium, die Charakteristik und die Sprache und nimmt in der Besprechung der beiden ersten Punkte so vielfach Bezug auch auf diejenige Frage, welche uns hier beschäftigt, dass wir das dort Ermittelte nur mit andern Worten hier zu wiederholen hätten.

Für seinen *Julius Caesar* boten unserm Dichter drei Plutarchische Biographieen, die des Caesar, des Brutus und des Antonius, eine solche Fülle nicht nur geschichtlicher Ereignisse, sondern auch charakteristischer Züge, dass wir es natürlich finden, wenn Shakspere nicht Alles dramatisch, sondern einen guten Theil der Vorlagen episch verwerthet hat. Er mochte um so eher sich veranlasst sehen, zu diesem Auskunftsmittel zu greifen, als die Structur dieses seines früheren Römerdramas viel einfacher angelegt und der Umfang desselben viel geringer ist, als beides bei den beiden andern, erst später in Shakspere's letzter Periode verfassten Römerdramen sich herausstellt. — Der Gegensatz zwischen Caesar und seinem grossen Rivalen Pompejus fällt noch vor den Beginn unseres Schauspiels und konnte daher nur angedeutet werden in der Schilderung, welche (A. I. Sc. 1) der Tribun von Pompejus' ehemaligen Triumphzügen durch die Strassen Rom's entwirft. — Diesem auf die wechselnde Stimmung des Volkes berechneten Rückblicke schliesst sich in der folgenden Scene ein auf Brutus' Stimmung berechneter Rückblick im Munde des Cassius an: Reminiscenzen aus Caesar's früherem Leben in Momenten, die den jetzigen gottgleichen Herrscher als gebrechlichen, hülfsbedürftigen Menschen zeigen. — Die zwischen Caesar und Antonius gespielte, vielleicht verabredete Comödie, wie dieser ihm wiederholt die Krone anbietet und jener sie wiederholt unter dem jauchzenden Beifall des versammelten Volkes zurückweist, hat der Dichter uns nicht scenisch, sondern nur in der scurrilen Berichterstattung Casca's vorgeführt. Seine künstlerische Absicht, den Zuschauern den tieferen Sinn dieses Vorgangs und zugleich dessen Wirkung auf Brutus und Cassius klarer zu machen, wurde offenbar auf diese Weise sicherer erreicht. — Eine ähnliche Absicht

mochte ihn leiten (A. I. Sc. 3), die von Plutarch berichteten Prodigien nur schildern zu lassen. Eine augenscheinliche Darstellung derselben, falls die damaligen Theaterverhältnisse sie auch ermöglicht hätten, würde der tieferen Tendenz des Dichters kaum entsprochen haben. So begnügte er sich denn mit dem conventionellen ‚Donner und Blitz‘ und überliess es der Phantasie der Zuschauer, nach Maassgabe der Worte Casca's sich alles Uebrige: die flammende Hand des Sclaven, den Löwen am Capitol, die feurigen Männer in den Strassen Rom's, die Nachteule auf dem Marktplatz etc. hinzuzudenken. Ebenso lässt er später noch einmal (A. II. Sc. 2) die Calpurnia auf diese Unheil bedeutenden Wundererscheinungen zurückkommen und deren noch einige weitere erwähnen. — In der Apostrophe des Antonius an den todten Caesar (A. III. Sc. 1) haben wir, auf die kommenden Ereignisse hindeutend, energisch zusammengefasst eine Schilderung aller Greuel des Bürgerkriegs, die aus Caesar's Ermordung hervorbrechen und wie ein Fluch die Bewohner Italiens auch körperlich schädigen werden. Shakspere mochte die Schilderung um so eher hier einflechten, als er nach der ganzen Anlage seines Dramas diese Greuel selbst in den folgenden Acten kaum scenisch vorführen konnte. — Geschichtliche Rückblicke, wie Plutarch sie ihm darbot, hat der Dichter den gegenseitigen Recriminationen des Brutus und Cassius (A. 4. Sc. 3) einverleibt, aber nur soweit sie ihm zur Illustration der Entzweiung und darauf folgenden Versöhnung der beiden Freunde nöthig erschienen. — Die Entscheidungsschlacht bei Philippi, welche die Tragödie zu ihrem Abschluss bringt, konnte Shakspere natürlich nicht auf den Brettern seines Theaters ausfechten lassen. Er führt uns vielmehr, abseits vom eigentlichen Schlachtfelde, nur die Episoden von dem Falle erst des Cassius, dann des Brutus vor und lässt die Vorgänge der Schlacht selbst von verschiedenen Betheiligten berichten, so weit das zur nöthigen Orientirung des Publicums dienen sollte und konnte.

Wenn der Dichter in dem eben betrachteten Drama eine verhältnissmässig einfache Handlung in einem nicht zu weit ausgedehnten Umfange durchgeführt hat, so spielt sich dagegen in

seinem letzten Römerdrama, in *Antonius und Cleopatra,* eine viel complicirtere Reihe historischer Ereignisse, um die beiden im Titel genannten Hauptfiguren gruppirt, auf einem ungleich weiteren Felde im beständigen Wechsel der Scenerie und des Personals vor den Augen des Publicums ab. Den leitenden Faden durch diese bunte, fast verwirrende Fülle von Begebenheiten konnte der Dichter kaum allein in den einzelnen Scenen seinen Zuschauern darreichen: er musste zur Erklärung und Ergänzung des ohnehin überreichen dramatischen Elementes das epische Element zu Hülfe nehmen; er musste erzählen und berichten lassen, was sich in den schon weit genug gespannten Rahmen seines Schauspiels nicht mehr einfassen liess; er musste in ausschmückender Detailmalerei schildern, was augenfällig vorzuführen die selbst in jener spätern Periode seiner Wirksamkeit noch beschränkten äussern Bühnenverhältnisse verboten. — So wird zu Anfang des Stücks dem Antonius in den Berichten der Boten das von verschiedenen Seiten her drohende Unheil in rascher Steigerung nur verkündet, nicht aber den Zuschauern dramatisch dargestellt — Ebenso conventionell werden die für Octavius unheilvollen Welthändel (A. I. Sc. 4) ihm durch den Mund eines Boten gemeldet. Daran schliessen sich im Mundé des Octavius Reminiscenzen aus Antonius' früherem Leben: seine mannhafte Ausdauer in der Ertragung ärgster Kriegsstrapazen und Entbehrungen im Gegensatze zu der vorher geschilderten Weichlichkeit und Wollust, der er jetzt in Cleopatra's Banden fröhnt. Der Dichter konnte natürlich weder diese noch jene Seite im Charakter des Antonius in einzelnen Scenen sichtlich vorführen. — Die gegenseitigen Recriminationen der rivalisirenden Triumvirn (A. II. Sc. 2) ergänzen in ihren historischen Rückblicken die Kenntniss des Publicums von den vorhergehenden Ereignissen. — Von der dann folgenden glänzenden Schilderung der ersten Begegnung des Antonius und der Cleopatra ist bereits beiläufig in dem ‚Vortrage' die Rede gewesen und ebendaselbst das den Dichter dabei leitende Motiv erklärt worden. — Den bereits erwähnten historischen Rückblicken in gleicher Tendenz schliesst sich (A. II. Sc. 6) im Munde des jüngern Pompejus ein Rückblick an, der zugleich seine vom Vater ererbten Ansprüche

rechtfertigen soll. — Den Partherkrieg selbst auf der Bühne zu zeigen, konnte unserm Dichter schon deshalb nicht in den Sinn kommen, da weder Antonius noch Octavius sich persönlich daran betheiligt hatten. Aber die siegreiche Beendigung desselben durch Ventidius durfte wohl erzählt werden zur Charakteristik des Verhältnisses, in welchem der subalterne Sieger Ventidius zu seinem Gebieter Antonius stand oder doch zu stehen glaubte. — Antonius' weiteres unpolitisches und rücksichtsloses Schalten und Walten in Alexandria, ein Anlass seines späteren Sturzes, wird (A. III. Sc. 6) in der Rede des Octavius berichtet und ebenso in derselben Scene von der nach Rom heimkehrenden Octavia der Nichterfolg ihrer Sendung an ihren treulosen Gemahl. Shakspere ersparte sich und dem Publikum die immerhin peinliche Scene dieses Zusammentreffens und Auseinandergehens der beiden ungleichen Gatten. Er hat überhaupt, im Gegensatze zu den moderneren Bearbeitern dieses Stoffes weit weniger die Rivalität zwischen Cleopatra und Octavia als vielmehr die zwischen Antonius und Octavius in den Vordergrund gerückt, gewiss in einer echthistorischen Auffassung. — Die Seeschlacht bei Actium mochte und konnte der Dichter ebenso wenig in Scene setzen, wie die Landschlacht bei Philippi. Er lässt sie vielmehr hinter der Scene vor sich gehen; aber bei der Bedeutung, welche sie für Antonius' ferneres Schicksal hatte, lässt er sie nach allen Seiten hin hinlängliche Reflexe, vor ihr, während ihr und nach ihr, auf die auftretenden betheiligten Personen werfen und macht so die Zuschauer wenigstens mittelbar zu Zeugen dieser grossen Haupt- und Staatsaction. In den beiden letzten Acten lässt Shakspere offenbar bei dem Publicum das psychologische und persönliche Interesse an den beiden dem Untergang geweihten Hauptfiguren seines Dramas vor dem historischen Interesse vorwiegen. Die fernere Handlung bis zum tragischen Schlusse spielt sich scenisch vor unseren Augen auf einem engeren Raume ab, und zu weiterer Verwendung des epischen Elements lag für den Dichter kein Anlass vor.

ABHANDLUNGEN

ZU

SHAKSPERE

VON

NICOLAUS DELIUS.

II.

BILLIGE AUSGABE.

BERLIN.
VERLAG VON WIEGANDT & SCHOTTE.
1889.



EINLEITUNG.

Im Anschluss an den im Jahre 1878 erschienenen ersten Band meiner gesammelten »Abhandlungen zu Shakspere« bringt dieser zweite und letzte Band die Aufsätze, welche seitdem in den »Jahrbüchern der Deutschen Shakspere-Gesellschaft« von mir veröffentlicht worden sind. Die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts, der sich mit den verschiedensten Fragen der Shakspere-Kritik zu befassen hat, bestimmte mich auch dieses Mal, die chronologische Reihenfolge ihrer ersten Publikation in den Jahrbüchern bei Gelegenheit dieser Sammlung in einem Neudruck beizubehalten und zur vorläufigen Orientirung der Leser hier nur anzudeuten, wie die einzelnen Abhandlungen dieses zweiten Bandes den einzelnen Abhandlungen des ersten inhaltlich entsprechen.

Die beiden ersten Aufsätze über die Two Noble Kinsmen und über King Henry VIII. bilden gleichsam Gegensätze zu den Abhandlungen über Timon of Athens und über Pericles, Prince of Tyre, insofern es sich bei jenem um den versuchten Nachweis ihrer einheitlichen Fassung, bei diesen um die Darlegung ihres zweitheiligen Ursprungs handelte. Gemeinsam blieb bei allen vier Abhandlungen, bei aller Verschiedenheit der Ergebnisse der Forschung, die Frage der Betheiligung Shakspere's an diesen Dramen. — Der Aufsatz über Greene's Pandosto und Shakspere's Winter's Tale hat mit der frühern Abhandlung über Lodge's Rosalynde und Shakspere's As you like it die gleiche Tendenz, Shakspere's Verfahren in der Dramatisirung namhafter zeitgeschichtlicher englischer Novellen in eingehender Analyse zu charakterisiren.

— Der Beitrag Zur Kritik der Doppeltexte des Shakspere'-schen King Henry VI. (Part II—III) schliesst sich den frühern textkritischen Studien über King Richard III. und über King Lear an. — Die Abhandlung über den Monolog in Shakspere's Dramen lässt sich bei ihrem Zwecke, den Shakspere'schen Gebrauch desselben zu erläutern, füglich mit der frühern Abhandlung über die Prosa in Shakspere's Dramen zusammenstellen. — Die Abhandlung über Brooke's episches und Shakspere's dramatisches Gedicht gehört freilich auch den Fragen des Verhältnisses unseres Dichters zu seinen Quellen an, fällt aber doch nicht ganz in die vorher berührte Kategorie der von unserm Dichter benutzten novellistischen Quellen. — Viel enger schliesst sich die folgende Abhandlung über Shakspere's Julius Caesar und seine Quellen im Plutarch an die frühere über Shakspere's Coriolanus in seinem Verhältniss zum Coriolanus des Plutarch an. — Der Aufsatz über Klassische Reminiscenzen in Shakspere's Dramen berührt sich in sofern mit dem frühern Aufsatz über Die epischen Elemente in Shakspere's Dramen, als es sich in beiden um Eigenthümlichkeiten der dramatischen Sprache unseres Dichters handelt. — Die Abhandlung über Die Freundschaft in Shakspere's Dramen betritt dagegen ein Gebiet der Shakspere-Forschung, das in dem ersten Bande der Abhandlungen nur in dem Aufsatz Ueber Shakspere's Sonette, und zwar von einer andern Seite berührt war. — Ebenso vereinzelt steht der Versuch einer eingehenden Würdigung des Shakspere'schen Gedichtes A Lover's Complaint, ohne ein Gegenstück in der ersten Sammlung. — Der Aufsatz Shakspere's Macbeth und Davenant's Macbeth erinnert in seiner polemisirenden Tendenz geflissentlich an den frühern Aufsatz über Dryden und Shakspere. — Die Abhandlung Einlagen und Zuthaten in Shakspere's Dramen entspricht in ihrer dramaturgischen Untersuchung insofern einer Studie des ersten Bandes über Die Bühnenweisungen in den alten Shakspere-Ausgaben, als in beiden eine Scheidung zwischen den von Shakspere herrührenden und den anderswoher entlehnten Elementen zu treffen war. — Die letzte Abhandlung

Shakspere's All's well that ends well und Paynter's Giletta of Narbonne beschäftigt sich wieder mit dem Verhältniss des Dramatikers zu einem novellistischen Stoffe und hätte also den vorher erwähnten Beispielen hinzugefügt werden können, wenn nicht unser Dichter in diesem letzten Falle seiner Quelle viel freier und selbstständiger gegenüber gestanden hätte, als in jenen beiden früher betrachteten Dramen.

Wie die Abhandlungen dieser neuen Folge inhaltlich sich fast durchgängig berühren mit denen des ersten Bandes und in vielfachen Wechselbeziehungen zu ihnen stehen, so geht auch dieselbe Methode der Behandlung ihres Stoffes durch die ganze Reihenfolge beider Sammlungen. Es ist das, wie ich bereits in der frühern Einleitung hervorhob, die analysirende Methode, welche die ihrem Inhalte nach so verschiedenen Aufsätze unter einen einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen geeignet erscheint und die betreffende einzelne Frage aus dem Gebiete Shakspere'scher Forschung einer definitiven Lösung wenigstens näher zu führen versucht.

In der vorliegenden Sammlung hat die also charakterisirte analytische Methode zunächst ihre Anwendung in den beiden ersten Abhandlungen erhalten. Sie musste sich gegen eine jetzt in England viel verbreitete Kritik wenden, welche ein Drama von unbekanntem Verfasser, The Two Noble Kinsmen, eben so entschieden unserm Dichter zusprach, wie sie dessen King Henry VIII. theilweise ihm absprach. Einer Analyse, welche durch den ganzen Verlauf des Drama's hindurch den Gang der Handlung, die Charakteristik, den Stil und den Vers, ihre Shakspere'schen resp. Nicht-Shakspere'schen Merkmale zu prüfen hatte, blieb es denn vorbehalten, in beiden Fällen die Resultate dieser englischen Kritik zu bestreiten und jedem der beiden Dramatiker, Shakspere wie dem Anonymus, ihr angezweifeltes aber unzweifelhaftes Anrecht an ihr resp. Eigenthum zu vindiciren.

Die dritte Abhandlung Greene's Pandosto und Shakspere's Winter's Tale bietet zu weitern Bemerkungen in dieser Einleitung keinen Anlass, da sie es nicht mit der Bekämpfung entgegenstehender Ansichten zu thun hat, sondern nur eingehender und

genauer, als es bisher geschehen war, das Verfahren unseres Dichters in der Verwerthung eines novellistischen Stoffes in das rechte Licht setzen wollte.

Anders verhält es sich mit der vierten Abhandlung. Sie betheiligt sich an der so oft ventilirten Streitfrage über das Verhältniss des King Henry VI. (Part II—III) in der Folio-Ausgabe zu den entsprechenden Einzelausgaben in Quarto. Indem sie die sonst vorzugsweise betonte Autorschaft unberührt lässt, beschränkt sie sich auf den Nachweis, dass der Folio-Text früher vorhanden gewesen sein muss, als der Quarto-Text, nicht umgekehrt, wie bisher die allgemeine Annahme gewesen. Dieser Nachweis wird nun geliefert an einer Reihe von beiläufig fünfzig Stellen, die freilich, der Raumersparniss halber, nur kurz in ihren Ergebnissen angedeutet, nicht aber in extenso mit der Zusammenstellung beider Texte mitgetheilt werden konnten. Wenn ich mich deshalb begnügen musste, den Leser, der meine Noten durch eine Collation beider Texte zu verificiren wünschte, auf den Abdruck der betr. Dramen in beiderlei Gestalt in meiner Shakspere-Ausgabe zu verweisen, so mag doch hier aus der ganzen Reihe dieser Belegstücke wenigstens eine Probe auch in extenso mitgetheilt werden. Der betr. Passus aus A. III, Sc. 1 (Vgl. meinen Commentar pag. 100—101) lautet vollständig in der Folio:

Suf. Well hath your highness seen into this duke;
And had I first been put to speak my mind,
I think I should have told your grace's tale.
The duchess, by his subornation,
Upon my life, began her devilish practices:
Or, if he were not privy to those faults,
Yet, by reputing of his high descent,
(As next the king he was successive heir,)
And such high vaunts of his nobility,
Did instigate the bedlam brain-sick duchess,
By wicked means to frame our sovereign's fall.
Smooth runs the water where the brook is deep;
And in his simple show he harbours treason.
The fox barks not when he would steal the lamb.

No, no, my sovereign; Gloster is a man
Unsounded yet, and full of deep deceit.
Car. Did he not, contrary to form of law,
Devise strange deaths for small offences done?
York. And did he not, in his protectorship,
Levy great sums of money through the realm,
For soldiers' pay in France, and never sent it?
By means whereof the towns each day revolted.
Buck. Tut! These are petty faults to faults unknown,
Which time will bring to light in smooth duke Humphrèy.
K. Hen. My lords, at once. The care you have of us,
To mow down thorns that would annoy our foot,
Is worthy praise: But shall I speak my conscience?
Our kinsman Gloster is as innocent
From meaning treason to our royal person,
As is the sucking lamb, or harmless dove:
The duke is virtuous, mild; and too well given,
To dream on evil, or to work my downfall.
Q. Mar. Ah, what's more dangerous than this fond affiance!
Seems he a dove? his feathers are but borrow'd,
For he 's disposed as the hateful raven.
Is he a lamb? his skin is surely lent him,
For he 's inclin'd as are the ravenous wolves.
Who cannot steal a shape that means deceit?
Take heed, my lord; the welfare of us all
Hangs on the cutting short that fraudful man.

Davon ist in der Quarto Nichts übrig geblieben als folgender kümmerlicher Rest von Suffolk's Rede — also nach der Meinung der meisten Kritiker das Marlowe'sche oder Greene'sche Original, das Shakspere später erweitert haben soll:

Suffol. Well hath your grace foreseen into that Duke,
And if I had bene licenst first to speake,
I thinke I should haue told your graces tale.
Smooth runs the brooke whereas the streame is deepest.
No, no, my soueraigne, Gloster is a man
Vnsounded yet, and full of deepe deceit.

Bei der fünften Abhandlung über den Monolog in Shakspere's Dramen musste für die Wahl und Behandlung der Thema's

der Umstand in's Gewicht fallen, dass dieser Vortrag vor einem gemischten Publikum in Weimar mündlich stattfinden sollte, bei welchem eine Kenntniss der grossen Tragödien unseres Dichters sich eher voraussetzen liess, als die Bekanntschaft mit seinen Historien und Comödien. Hätte ich nach dieser Seite hin mein Thema erweitern dürfen, so würden sich vielleicht noch manche andere Gesichtspunkte ergeben haben für das Verständniss der Kunst unseres Dichters in seinem Gebrauche der Monologe. Wie die Sache aber einmal lag, musste diese Beschränkung ergänzt werden durch eine möglichst eingehende Charakteristik aller Monologe und ihrer Veranlassungen in den betreffenden fünf grossen Tragödien.

Die beiden folgenden Abhandlungen haben es wieder mit der Stellung zu thun, welche Shakspere seinen Quellen gegenüber einnimmt, einerseits einem epischen, andererseits einem historischen Stoffe. Diesem Unterschiede entspricht denn auch die verschiedene Art der Behandlung von Seiten unseres Dichters: eine gebundenere in dem Verhältnisse seines Romeo and Juliet zu dem Brooke'schen Gedichte, die auch theilweise auf Rechnung des jugendlichen Dramatikers kommen mag, — und eine freiere, unabhängigere in seinem Julius Caesar den Plutarch'schen Biographien gegenüber.

Der Aufsatz über Klassische Reminiscenzen in Shakspere's Dramen knüpft an den berühmten oder berüchtigten Ausfall Robert Greene's gegen Shakspere an und führt vermittelst einer speziellen Deutung, die er dem Passus von »an upstart Crow beautified with our Feathers« zu geben versucht, zu einer Vergleichung der willkürlichen Art und Weise, wie Shakspere's Vorgänger ihre klassischen Reminiscenzen in ihren Dramen anbringen, mit dem sehr verschiedenen, sinnigeren Gebrauch, den unser Dichter von diesem poetischen Hülfsmittel macht. Wir gewinnen damit eine Uebersicht und eine Vorstellung von dem Umfange des Shakspere'schen Wissens auf diesem klassischen, mythologischen und sagengeschichtlichen Gebiete.

Die neunte Abhandlung: Die Freundschaft in Shakspere's Dramen, versucht in einer analysirenden Charakteristik der vom

Dichter uns vorgeführten Freundschaften ein subjectives Element in der sonst objectiven Haltung der betr. Schauspiele nachzuweisen. Und zwar geschieht dies einerseits in der Anknüpfung an verwandte Züge in Shakspere's Sonettendichtung, andererseits in der Hervorhebung eines geflissentlichen Bestrebens, solche Freundschaftsverhältnisse entweder stärker zu betonen, als die vom Dichter benutzten novellistischen oder historischen Stoffe dazu veranlassen, oder uns solche Freundespaare auch da vorzuführen, wo sie in den Vorlagen des Dramatikers sich gar nicht vertreten finden. In beiden Fällen tritt unverkennbar Shakspere's rein menschliches und persönliches Interesse an der Zeichnung solcher Lieblingsfiguren in ein helles Licht.

Die zehnte Abhandlung über Shakspere's A Lover's Complaint beschäftigt sich mit einem Gedichte, welches bisher weniger als alle seine übrigen die rechte Beachtung und Würdigung seiner Eigenart im Stil und im Gedankengange gefunden zu haben scheint. Da war denn ein Commentar in eingehender Analyse das geeignete Mittel, dieses Gedicht einer verständnissvollen Theilnahme des Lesers näher zu bringen.

Ich ergreife gerne die sich hier mir darbietende Gelegenheit, ein anderes vielleicht noch weniger beachtetes Shakspere'sches Gedicht zu berühren, das ich im Jahrbuch. von 1879 in einer Besprechung der letzten Publikationen der englischen »New Shakspere Society« und zwar folgendermassen annotirt habe:

Die dritte Publikation der »New Shakspere Society«, die wir hier zu besprechen haben, gehört der achten Serie derselben, den »Miscellanies« an und enthält das ungemein selten gewordene Werk Robert Chester's, das 1601 unter dem Titel »Loves Martyr or Rosalins Complaint« erschien, für uns besonders interessant durch das beigefügte Supplement: »Diverse Poeticall Essaies on the former Subject, viz. the Turtle and Phoenix by Shakspere, Ben Jonson, George Chapman, John Marston« etc. — Chester's Gedicht feiert in seltsam allegorisch-symbolischer Einkleidung die Vereinigung des weiblichen Phönix mit der männlichen Turteltaube im gemeinsamen Feuertode, aus deren Asche dann die beiden Verbrannten als ein einheitliches Ganze wiedererstehen sollen. Dieses Thema, von

Chester mit dem conventionellen mythologischen Apparat buntscheckig und weitschweifig mit lehrhaften natur-historischen Excursen verarbeitet, scheint dann einigen namhaften Dichtern der Zeit zu nachträglicher kürzerer Behandlung in lyrischer Weise, zur wetteifernden Bethätigung ihrer Kunst, vorgelegen zu haben. Und zwar sollen alle diese Supplementdichter in ihren Versen dieselbe tiefere allegorische Deutung verstanden und ausgedrückt haben, welche Chester seinem vorhergehenden grossen Gedichte zu Grunde gelegt haben soll, nach der Interpretation des jetzigen Herausgebers, des Rev. A. Grosart. Die Phönixin, wenn die Wortbildung erlaubt ist, und der Turteltäuberich, die zusammen den Holzstoss ihres Nestes besteigen, um nach ihrem Tode aus zweien eins zu werden, sind nach dieser Deutung keine geringeren Persönlichkeiten, als die Königin Elisabeth, die bekanntlich im Jahre 1603 als siebzigjährige Greisin eines natürlichen Todes starb, und Graf Essex, der im Jahre 1601, in welchem Chester's Werk erschien, auf Elisabeth's Befehl als Hochverräther enthauptet wurde. Ein Glück für Robert Chester und seine poetischen Mitarbeiter, dass dieser tiefere Sinn ihrer Gedichte erst jetzt vom Reverend Grosart enthüllt worden ist, nicht aber zur Zeit der Elisabeth, die ihre symbolische Verbrennung vor ihrem Tode in Gemeinschaft mit ihrem ehemaligen, abtrünnigen Liebhaber Essex schwerlich goutirt haben würde! Zu welchen Extravaganzen aber der Commentator greifen muss, um seine Interpretation plausibel zu machen, wenn sie denn plausibel gemacht werden kann, davon als Probe citiren wir nur eine Strophe aus Shakspere's bekanntem Beitrag zu Chester's Buch:

Propertie was thus appalled,
That the selfe was not the same:
Single Natures double name,
Neither two nor one was called.

Property erklärt A. Schmidt's Shakspere-Lexicon an dieser Stelle ganz richtig mit »Individuality«. Es ist die hier personificirt gefasste Einheit der Person, die sich nicht darin finden kann, dass zwei gesonderte Individuen wie Phönix und Turteltaube nach ihrer gemeinsamen Verbrennung nur ein unterschiedloses Ganzes bilden.

So wird in der folgenden Strophe auch »Reason«, die Vernunft, personificirt dargestellt, als ganz vernichtet durch diese unerhörte Verwandlung zweier Personen in eine. Sehen wir uns aber nach Grosart's Commentar zu der betreffenden Stelle um, so lesen wir: *„Property = the great proprietors, or the nobility. I imagine there is an enigmatical hitting at the jealousy of Essex among the nobility of England, in the possibility of marriage between him and Elizabeth“.* — Das gemeinschaftliche Besteigen des Holzstosses durch Phönix und Turteltaube als ein Symbol des gemeinschaftlichen Besteigens des Ehebetts durch Elisabeth und Essex zu fassen, ist allerdings ein origineller Einfall!

In der zehnten Abhandlung: Shakspere's Macbeth und Davenant's Macbeth, habe ich nur solche Stellen und Scenen wörtlich citirt, in denen Davenant auf seine Manier einen Shakspere'schen Text verarbeitet hatte. Zur vollen Kenntnissnahme des Davenant'schen Verfahrens hätte aber eigentlich auch eine längere Probe aus denjenigen Partieen seines Dramas mitgetheilt werden müssen, wo der Verbesserer ganz auf eigene Hand ohne jedwede Vorlage seines Vorgängers gearbeitet hat, wo wir also den reinen, unverfälschten Davenant, frei von jeder lästigen Berücksichtigung des Shakspere'schen Wortes, vor uns haben. So lasse ich denn nachträglich die auf pag. 250 und 251 commentirte höchst ergötzliche Scene in extenso hier nachfolgen:

Enter Macbeth and Seyton.

Macb. Seyton, go bid the army march!

Seyt. The posture of affairs requires your presence.

Macb. But the indisposition of my wife detains me here.

Seyt. The enemy is upon our borders, Scotland's in danger.

Macb. So is my wife, and I am doubly so.
I am sick in her, and in my Kingdom too.
Seyton!

Seyt. Sire?

Macb. The spur of my ambition prompts me to go,
And make my Kingdom safe, but love which softens me
To pity her in her distress curbs my resolves.

Seyt. He's strangely disorder'd.

Macb. *Yet why should love confin'd desire*
To controul ambitions for whose spreading hopes
The world's too narrow? it shall not be! great fires
Put out the less. Seyton, go bid my grooms
Make ready, I'll not delay my going.

Seyt. *I go.*

Macb. *Stay, Seyton, stay! compassion calls me back.*

Seyt. *He looks and moves disorderly.*

Enter a Servant who whispers Macbeth.

Macb. *Is the Queen asleep?*

Seyt. *What makes 'em whisper, and his countenance change?*
Perhaps some new design has had ill success.

Macb. *Seyton, go see what posture our affairs are in!*

Seyt. *I shall, and give you notice, sire.* *[Exit Seyt.*

Enter Lady Macbeth.

Macb. *How does my gentle love?*

La. Macb. *Duncan is dead!*

Macb. *No words of that.*

La. Macb. *And yet to me he lives;*
His fatal ghost is now my shadow, and pursues me
Where'er I go.

Macb. *It cannot be, my dear,*
Your fears have misinform'd your eyes.

La. Macb. *See there! believe your own.*
Why do you follow me? I did not do it.

Macb. *Methinks there's nothing.*

La. Macb. *If you have valour, force him hence.*
Hold! hold! he's gone. Now you look strangely.

Macb. *'Tis the strange error of your eyes.*

La. Macb. *But the strange error of my eyes*
Proceeds from the strange action of your hands
Distraction does by fits possess my head,
Because a crown unjustly covers it.
I stand so high that I am giddy grown:
A mist does cover me as clouds the tops
Of hills. Let us go down apace!

Macb. *If by your high ascent you giddy grow,*
'Tis when you cast your eyes on things below.

La. Macb. You may in peace resign the illgain'd crown.
Why should you labour still to be unjust?
There has been too much blood already spilt.
Make not the subjects victims to your guilt.

Macb. Can you think that a crime which you did once
Provoke me to commit? Had not your breath
Blown my ambition up into a flame
Duncan had yet been living.

La. Macb. You were a man,
And by the charter of your sex you shou'd
Have govern'd me: there was more crime in you
When you obey'd my councils, than I contracted
By my giving it. Resign your Kingdom now,
And with your crown put off your guilt.

Macb. Resign the crown! and with it both our lives?
I must have better counsellors.

La. Macb. What, your witches?
Curse on your messengers of hell. Their breath
Infected first my breast; see me no more.
As King your crown sits heavy on your head,
But heavier on my heart. I have had too much
Of Kings already. See, the ghost again! [*Ghost appears.*

Macb. Now she relapses.

La. Macb. Speak to him if thou can'st.
Thou look'st on me and show'st thy wounded heart.
Show it the murderer.

Macb. Within there. Ho!

Enter Women.

La. Macb. Am I tane prisoner? then the battle's lost,
[*Exit Lady Macbeth led out by Women.*

Macb. She does from Duncan's death to sickness grieve,
And shall from Malcolm's death her health receive.
When by a viper bitten nothing's good
To cure the venom but a viper's blood. [*Exit.*

Ueber den Titel und die Tendenz der zwölften Abhandlung: Einlagen und Zuthaten in Shakspere's Dramen, habe ich auf deren beiden ersten Seiten (pag. 255 und 256) zur Orientirung

des Lesers eine so ausführliche Rechenschaft abgelegt, dass es hier genügt, einfach darauf zu verweisen.

Die letzte Abhandlung ist zugleich ein sechster Beitrag zu den fünf in beiden Sammlungen vorhergegangenen Versuchen, das Verhältniss einzelner Shakspere'scher Dramen zu den ihnen zu Grunde gelegten Stoffen in eingehender Analyse zu beleuchten. Eine kurze zusammenfassende Recapitulation dieser Arbeiten habe ich auf den ersten Seiten dieses Aufsatzes (pag. 283 und 284) gegeben und sodann die chronologische Feststellung dieses Drama's aus innern Gründen im Zusammenhange mit andern Dramen unseres Dichters aus dessen mittlerer Periode zu begründen unternommen. Eine Bezugnahme auf eine früher vielfach adoptirte Hypothese, als besässen wir in All's well that ends well dasselbe Schauspiel, das Francis Meres 1598 unter dem Titel Love's Labour's Won als ein Shakspere'sches Drama verzeichnet, glaubte ich mir füglich erlassen zu können. Auch die an die Stelle dieser nun aufgegebenen Hypothese getretene zweite, als ob Taming of the Shrew statt dieses seines selbstverständlichen Titels jemals Love's Labour's Won habe heissen können, leuchtete mir wenig ein. Die brutalen Zähmungsversuche des nur des Geldes wegen freienden Petruchio mit seiner ledig dem Zwange gehorchenden Widerspänstigen hätte unser Dichter schwerlich als »gewonnene Liebesmühen« aufgefasst und betitelt. Zu allem Ueberfluss hat Shakspere den seinem Drama einzig gebührenden Titel selbst zweimal betont: Akt IV, Sc. 4 am Schluss:

All's well that ends well: still the fine's the crown;
Whate'er the course, the end is the renown.

und im Epilog:

All is well ended, if this suit be won,
That you express content.

Bonn, Juli 1887.

I.

DIE ANGEBLICHE SHAKSPERE-FLETCHER'SCHE AUTORSCHAFT DES DRAMAS 'THE TWO NOBLE KINSMEN'.

Als ich im letzten Jahrbuch unserer Gesellschaft (Band XII, Seite 296—301) die neuesten Publicationen der *New Shakspere Society* und darunter namentlich die das obengenannte Drama betreffenden besprach, sah ich mich veranlasst, meine Bedenken gegen die einmal angenommene Autorschaft Shakspere's und Fletcher's zu constatiren und die Gründe meiner abweichenden Ansicht in ihren einzelnen Punkten wenigstens anzudeuten. Eine eingehendere Darlegung desselben in systematischem Zusammenhange gestattete der Zweck meines damaligen Berichtes nicht. Und doch scheint mir eine solche Darlegung sehr zeitgemäss, da neuerdings in England die Frage dieser Autorschaft vielfach ventilirt und von namhaften Kritikern zu Gunsten der beiden berühmten Dramatiker — von meinem Standpunkt aus möchte ich sagen, zu deren Ungunsten — bejaht worden ist. Für mich insbesondere sehe ich noch eine specielle Veranlassung, ein Wort dabei mitzureden, in dem Umstande, dass in die nach dem Texte meiner Ausgabe gedruckte sogenannte *Leopold Shakspere Edition*, um das Werk möglichst vollständig zu machen, wie es in der Vorrede heisst, auch *The Two Noble Kinsmen* und *Edward III.* aufgenommen sind. Ein Wort mitzureden, darf ich mich auch nicht abhalten lassen durch die schroffe

Abweisung, welche Tieck's jede Betheiligung Shakspere's an dem betreffenden Drama leugnendes Urtheil von Seiten der englischen Kritik erfahren hat: ein Ausländer, sagte man, sei durchaus incompetent mitzusprechen in einer Frage, bei deren Entscheidung es auf das feinste Sprachgefühl ankomme, wie es nur dem Engländer für seine Muttersprache angeboren und eigen sei. Ich räume diese ausländische Incompetenz in Betreff Tieck's bereitwillig ein und würde sie auch in meinem Falle mit einigen Vorbehalten einräumen, wenn es sich zur Entscheidung der hier vorliegenden Frage lediglich um sprachliche Feinheiten, um eine gleichsam instinktive Erkenntniss des Shakspere'schen Idioms in seinem Verhältniss zu dem Stile Fletcher's und zu dem Stile des *Two Noble Kinsmen* handelte. Aber gerade die so zweifelhaften, stellenweise einander widersprechenden Resultate, zu denen mittelst oder trotz ihres angebornen feineren Sprachgefühls die englischen Kritiker bisher in den Erörterungen über Shakspere's resp. Fletcher's Antheil an dem Drama *T. T. N. K.* — wie wir es der Kürze wegen bezeichnen wollen — bisher gelangt sind: gerade diese scheinen geeignet, uns Ausländer wegen unserer »Incompetenz« auf diesem Felde der Forschung zu beruhigen. Wir müssen uns in Ermangelung dieses auch für die Engländer, wie wir sehen, nicht absolut probaten Leitfadens in dem Labyrinthe dieser Autorenfrage schon nach zuverlässigeren Merkmalen zur Entscheidung umsehen.

Bisher stand die Sache so, dass man Fletcher's Antheil an den *T. T. N. K.* durchaus unangezweifelt liess, Shakspere's Antheil für mehr oder minder gewiss ansah und nun auf Grund dieser Annahmen allen kritischen Scharfsinn nur darauf verwandte, die beiderseitigen Antheile durch alle Akte und Scenen des Dramas hindurch zu scheiden, um den Rechtsspruch des Suum cuique möglichst consequent durchzuführen. Massgebend blieb bei diesem Scheidungsprocess die Tendenz, auf die Kenntniss des resp. dichterischen Charakters der beiden Dramatiker gestützt, dem ältern und grössern Dichter Alles zuzuschreiben, was für den jüngeren und geringeren Dichter zu gut erschien, und umgekehrt, Alles, was doch zu unshaksperisch aussah, getrost auf Fletcher's Rechnung zu setzen, ohne

die Rechtsansprüche des letzteren auf solche ihm vielleicht wenig genehme Partieen allzugewissenhaft zu prüfen. Im Verlaufe der so geführten Untersuchungen musste sich dann freilich Shakspere's Löwenantheil an dem Ganzen herausstellen und zwar in so überwiegendem Masse, dass am Ende auch Fletcher's bescheidenere Domäne von Seiten des wichtigeren Theilhabers im präsumirten Compagniegeschäft nicht unangefochten blieb. Zuerst hatte man z. B. die Nebenintrigue des Dramas, das sogenannte *underplot,* die Kerkermeisterstochter nebst Zubehör, als Shakspere's durchaus unwürdig und mit seiner Poetik ganz unvereinbar für einen Fletcher'schen Beitrag zum Drama gehalten. Da hat nun aber der scharfsinnige englische Kritiker Hickson in einer Abhandlung, welche die *New Shakspere Society* nach seinem Tode in ihre *Transactions* aufgenommen hat, unwiderlegbar dargethan, dass der Verfasser der Hauptaction des Dramas — also im Sinne des Kritikers Shakspere selbst — diese Nebenintrigue nicht nur erfunden, sondern theilweise auch selbst dramatisirt haben müsse. Es ist klar, dass damit das bisher beliebte System, Shakspere's Betheiligung an dem Drama durch seine Nichtbetheiligung an dem *underplot* plausibler zu machen, unhaltbar wird und die ganze Frage der Autorschaft einer endgültigen Lösung ferner gerückt scheint als sie vorher stand. Versuchen wir denn ihr auf einem anderen Wege wenigstens näher zu treten.

Bereits im vorjährigen Jahrbuch hatte ich die Ansicht ausgesprochen, dass mir durch die beigebrachten äusserlichen wie innerlichen Beweise so wenig die Fletcher'sche wie die Shakspere'sche Autorschaft des *T. T. N. K.* festgestellt scheine, dass ich im Gegentheil das ganze Drama für das Werk eines einzigen anonymen Verfassers halte, der je nach den Personen oder Situationen, die er in seinem Schauspiel zu dramatisiren unternahm, bald die Manier des Shakspere'schen, bald die des Fletcher'schen Vorbildes copirt hat. Und zwar copirte er sie wechselsweise, lediglich in Einzelnheiten, auf Kosten der Durchführung einer einheitlichen und consequenten Handlung und Charakteristik, die entweder über seine dramatische Leistungsfähigkeit hinausging oder ihn, in der Verfolgung seiner einseitigen und beschränkten Tendenz, wenig gekümmert haben mag.

Diese meine damals ausgesprochene Ansicht zu begründen, will ich nun auf den nachstehenden Blättern versuchen.

Zunächst steht so viel fest, dass zu Lebzeiten der beiden Dichter weder von ihrer Autorschaft des *T. T. N. K.*, noch überhaupt von diesem Drama selbst sich eine Erwähnung oder auch nur irgend eine Andeutung nachweisen lässt. Und doch wäre es wunderbar, dass bei der eminenten Stellung dieser zwei Koryphäen des damaligen Theaters das jedenfalls höchst interessante Faktum einer gemeinsamen Arbeit der beiden, geschweige denn das Produkt dieser gemeinsamen Arbeit so völlig unbeachtet geblieben oder so gänzlich in Vergessenheit gerathen wäre. Nun aber taucht die erste Nachricht von der Existenz dieses Dramas und von den angeblichen beiden Verfassern desselben zugleich mit der ersten Ausgabe im Jahre 1634 auf. Damals war Shakspere seit achtzehn Jahren, Fletcher seit neun Jahren todt, also beide längst ausser Stande zu protestiren, wenn ein gewissenloser Verleger, um seinem Verlagsartikel aufzuhelfen, auf dem Titelblatte sie folgendermassen als Verfasser namhaft machte: *Written by the memorable Worthies of their time:*

Mr. John Fletcher, and }
Mr. William Shakspere } *Gent.*

Wenn er von den beiden Dichtern, die er seltsam genug als »denkwürdige Ehrenmänner ihrer Zeit« bezeichnet, den jüngern, dem die heutige Kritik noch dazu einen verhältnissmässig geringeren Antheil an dem *T. T. N. K.* zuerkennt, in erster Linie nennt wahrscheinlich auf's Gerathewohl ihn so voranstellt, so mag ihn dabei die Rücksicht auf den damaligen Zeitgeschmack geleitet haben, welcher immerhin Fletcher's Werke besser als die Shakspere'schen zu würdigen verstand. Dass aber neben Fletcher sich auch Shakspere als ein bequemes Aushängeschild auf dem Titelblatte eines Schauspiels von unbekanntem Verfasser verwerthen liess, dafür lagen dem spekulativen Verleger ermunternde Beispiele genug vor. Schon zu Shakspere's Lebzeiten waren bekanntlich drei Dramen, *Sir John Oldcastle* (1600), *The London Prodigal* (1605) und *A Yorkshire Tragedy* (1608) unter dem unrechtmässig usurpirten Namen des

Dichters gedruckt worden. Bei drei andern, *Locrine* (1595), *The Puritan* (1608) und *Thomas Lord Cromwell* (1613) hatte man sich begnügt die Initialen *W. S.* auf den Titel zu setzen, und durch beide Manipulationen war der theilweise noch jetzt hie und da spukende Glaube an die Shakspere'sche Autorschaft so verbreitet, dass auf Grund dieser gefälschten Titelblätter die genannten sechs Dramen eine Aufnahme in die dritte Folioausgabe (1664) finden durften. Auch der ältere *King John,* im Jahre 1591 ohne Namen gedruckt, wurde in zweiter Auflage (1611) noch in schüchterner Andeutung *Written by W. Sh.,* in dritter (1622) aber ganz dreist mit voller Namensnennung unserem Dichter vindicirt. — Wie die vorher genannten sechs Dramen auf Grund ihrer Titelblätter in die dritte Folioausgabe übergingen, so auf Grund des Titelblattes des *T. T. N. K.* wurde dieses Stück in die zweite vervollständigte Gesammtausgabe der Werke Beaumont's und Fletcher's (1679) aufgenommen, mit keiner besseren Kritik und Begründung als das Drama *The Coronation,* das bereits 1640 unter Fletcher's Namen erschienen, aber 1652 von Shirley als sein Eigenthum reklamirt war.

Obige Daten sind längst bekannt, mussten aber hier wiederholt werden zum Beweise, wie wenig oder vielmehr wie gar nichts auf das Zeugniss des ursprünglichen Verlegers des *T. T. N. K.* zu geben ist. Kaum von geringerem Gewicht aber ist die fernere Angabe seines Titelblattes: *Presented at the Blackfriars by the Kings Maiesties servants, with great applause.* Derlei marktschreierische Angaben fehlen selten auf den Titelblättern erster Einzelausgaben englischer Dramen von anonymen Verfassern. Wo Fletcher und Shakspere genannt wurden, da musste auch das Blackfriarstheater und der obligate »grosse Beifall« mit erwähnt werden, so wenig das Eine wie das Andere auch sonst bezeugt sein mag. — Wir wenden uns lieber um eine zuverlässigere Auskunft an den Prolog und Epilog, welche der Verleger nicht erfunden haben wird, sondern in und mit der Handschrift des Dramas augenscheinlich überkommen haben muss. Zur bessern Beglaubigung seines Titelblattes hätte er freilich klüger gehandelt, diese entweder vom Verfasser des *T. T. N. K.* oder von einem mit dem wahren Sachverhalt vertrauten Gönner

seines Schauspiels herrührenden Zuthaten nicht mit abdrucken zu lassen. Im Prolog finden wir nämlich nicht die leiseste Anspielung auf die angeblichen beiden Verfasser und ebensowenig den Ausdruck einer Hoffnung auf Erfolg im Vertrauen auf die Autorität zweier so berühmter und bewährter Dichternamen. Im Gegentheil spricht sich im Prologe die Besorgniss eines Fiasco deutlich genug aus, gepaart mit einem ängstlichen Anklammern an Chaucer als Quelle des Dramas. Um Chaucer's willen, der den Stoff geliefert, werden die Zuschauer beschworen, das Stück nicht auszuzischen. In solcher Weise würden gewiss weder Shakspere und Fletcher selbst, noch ihre schauspielerischen Vertreter ein von den beiden Dichterheroen gemeinsam verfasstes Drama beim Publikum befürwortet haben.

Damit wären die äussern Gründe für Shakspere's und Fletcher's gemeinsame Autorschaft erledigt, denn eine vage Bühnentradition, von der aber erst bei Pope verlautet, wird sich, falls sie überhaupt jemals existirt hat, wohl auf das hinlänglich besprochene Titelblatt zurückführen lassen. Natürlich musste die Vorstellung, den ältern grossen Dramatiker und den jüngern, der nach ihm die englische Bühne beherrschte, in freundschaftlicher, ja geschäftlicher Verbindung mit einander zu erblicken, für die Epigonen etwas so Ansprechendes haben, dass in Ermangelung begründeter Thatsachen schon eine blosse Sage davon begierig aufgegriffen und weitergetragen sein mochte. Aber, wie gesagt, dass diese Sage überhaupt jemals Platz gegriffen habe, beruht auf blosser Muthmassung.

Gehen wir nun zu den innern Gründen über, die für die gemeinsame Autorschaft der beiden Dichter sprechen sollen, so reduciren sich diese auf die Uebereinstimmung in Stil, Vers und Phraseologie, welche zwischen dem *T. T. N. K.* einerseits und Shakspere's und Fletcher's Dramen andrerseits beobachtet worden ist. Solche Uebereinstimmung, dergestalt, dass man keinen kürzern oder längern Passus des *T. T. N. K.* lesen kann, ohne bald auf Shakspere'sche, bald auf Fletcher'sche Reminiscenzen zu stossen, ist allerdings frappant und augenscheinlich genug. Wir möchten hinzufügen, sie ist zu frappant und zu augenscheinlich, um das zu beweisen, was sie beweisen soll: die Autorschaft der beiden Dichter. In keinem ihrer

authentischen Werke finden wir eine so auffällige Nachahmung und Wiederholung ihrer eigenen, in irgend einem anderen ihrer vorhergehenden Werke vorkommenden Phrasen, Metaphern und Combinationen, wie sie uns auf jeder Seite des *T. T. N. K.* begegnen. Es ist aber schlechterdings undenkbar, dass zwei Dichter von solcher Eigenart und Produktivität, von solcher Herrschaft über die Sprache, von solchem Reichthum der Erfindung auch in formeller Beziehung, in einem späteren Drama — wie das von Shakspere wenigstens in Bezug auf das *T. T. N. K.* gelten müsste — lediglich eine Blumenlese aus ihren sämmtlichen früheren Dramen gegeben haben sollten. Eine solche Blumenlese hat schon der scharfsinnige Steevens in einer reichen Auswahl betreffender Citate aus dem *T. T. N. K.* mit Hinzufügung der Parallelstellen in Shakspere's früheren wie späteren Dramen nachgewiesen und auf diesen Grund hin namentlich den Glauben an irgendwelchen Antheil Shakspere's an dem Drama des Anonymus bestritten. Und diese Blumenlese ist seit Steevens' Zeit wesentlich bereichert worden durch alle die Kritiker, welche in der Aufzählung solcher Shaksperismen in dem Drama des Anonymus freilich das Gegentheil der Steevens'schen Argumentationen, die Shakspere'sche partielle Autorschaft, beweisen möchten. Nur einen wichtigen Punkt haben sie, wie freilich auch Steevens, nicht in's Auge gefasst bei dieser Hervorhebung frappanter Details: sie haben nämlich die betreffenden Stellen nicht im Zusammenhange mit dem Context, in dem sie sich finden, geprüft. Hätten sie eine derartige Prüfung vorgenommen, so würden sie entdeckt haben, dass die Stellen in Shakspere's Originalen vollkommen ihrem Context entsprechen, dass sie dort zur Erläuterung und Vervollständigung desselben dienen und streng im Charakter der redenden Personen gehalten sind, während dieselben Stellen in der Copie des Anonymus ohne solche Bezüglichkeiten als ein unmotivirt aufgetragener Schmuck figuriren.

Unsere bisherige Betrachtung hatte sich mit Einzelnheiten zu befassen, welche in Phrasen und Situationen des *T. T. N. K.* sich überall als Reminiscenzen aus Shakspere und aus Fletcher erwiesen. Ganz und gar nicht aber werden wir an die beiden Dichter erinnert,

wenn unsere Betrachtung sich von diesen Einzelnheiten zu dem Ganzen erhebt, zu der Construktion des betreffenden Dramas selbst, zu dem Plane, den der Dichter auf Grund seiner Vorlage, der Chaucer'schen *Knightes Tale,* entworfen und durchgeführt hat. Bereits in unserer vorigjährigen Besprechung haben wir einen hier einschlagenden Passus einer Recension von Spalding *(Edinburgh Review, July 1840)* citirt, auf den wir hier seiner Bedeutung halber zurückkommen. Der genannte scharfsinnige Kritiker hat damit indirekt zurückgenommen, was er in einer viel früher (1832) verfassten Abhandlung zu Gunsten einer Shakspere'schen Autorschaft des *T. T. N. K.* geschrieben hatte. In dem besagten späteren Passus erklärt er sich also: »Die Frage von Shakspere's Antheil an diesem Schauspiel ist wirklich unauflöslich. Auf der einen Hand sind Gründe da, die es sehr schwierig machen, zu glauben, dass er irgend damit zu schaffen hatte, besonders die schwerfällige und undramatische Construktion des Stücks und der Mangel an Individualisirung in den Charakteren. Ausserdem begegnen wir darin direkten und handgreiflichen Nachahmungen Shakspere's selbst, unter welchen die hervorragendste der elend gezeichnete Charakter der Tochter des Kerkermeisters ist. Andrerseits sind darin Aehnlichkeiten des Ausdrucks — gerade in den Eigenthümlichkeiten, in denen unsere beiden Dichter — (Spalding meint Beaumont und Fletcher) — Shakspere am unähnlichsten sind; Aehnlichkeiten so genau, dass wir entweder Shakspere's Autorschaft dieser Theile annehmen müssen, oder glauben, Fletcher oder irgend ein andrer Dichter habe ihn absichtlich nachgeahmt und zwar mit wunderbarem Erfolg.« — So weit Spalding. Die Bedenken, welche nach seiner Meinung gegen eine Autorschaft Shakspere's sprechen, gelten eben so völlig gegen Fletcher's Autorschaft, was »die schwerfällige und undramatische Construktion des Stücks und den Mangel an Individualisirung in den Charakteren« betrifft. Auch dass Fletcher in der Fülle seiner eigenen dramatischen Routine und Produktivität zu solcher kleinlichen und sklavischen Nachahmung Shakspere'scher Einzelnheiten und Eigenthümlichkeiten sich verstiegen haben sollte, wie sie in dem *T. T. N. K.* sich offenbart, ist wenig glaublich.

Ebensowenig glaublich ist, dass Fletcher mit Nichtachtung jedes kollegialischen literarischen Anstandes in ein von Shakspere entworfenes und theilweise ausgeführtes Drama eine so erbärmliche Karrikatur der Ophelia wie diese Kerkermeisterstochter, hineingepfuscht haben sollte. Freilich bestehen, was den letztern Punkt angeht, auch unter den englischen Kritikern, welche an die Shakspere-Fletcher'sche Autorschaft des *T. T. N. K.* glauben, manche Meinungsdifferenzen wie über das Mass der Betheiligung jedes dieser beiden Dichter, so auch über die Art und Weise ihres vermeintlichen Compagniegeschäfts. Nach der Annahme der Einen hat Shakspere, dem die weitüberwiegende Stimmenmehrheit doch jedenfalls die Initiative zuschreibt, von vornherein Fletcher's sekundäre Beihülfe in Anspruch genommen, und das Drama ist zwischen den Beiden in einem Gusse fertig geworden. Nach der Ansicht der Andern hat Shakspere seinen Antheil an dem Drama unvollendet hinterlassen, und Fletcher hat erst nachträglich den Rest nach eignem Gutdünken ergänzend hinzugefügt. Eine dritte Theorie endlich sucht über die Schwierigkeiten und Widersprüche jedes Versuches auf Grund innerer und äusserer Merkmale dem einen und dem andern Dichter das Seine zuzuweisen, durch die Hypothese hinwegzukommen, dass in ein älteres Drama von *Palamon and Arcite* erst Shakspere und nachher Fletcher hineingearbeitet habe. Von der zweifelhaften Existenz aber dieses ältern Dramas besitzen wir Nichts als in Henslowe's Tagebuch die Notiz: *17 of September 1594* NE *Rd. at palamon and arsett 11 s.* So bequem es nun wäre, auf das Conto eines ältern Dichters alle von Spalding in dem obigen Passus gerügten Compositionsfehler dieses so gänzlich undramatischen Dramas *T. T. N. K.* zu setzen, so wenig Spuren dieses vermeintlichen primitiven Schauspiels lassen sich nachweisen, und Hickson sagt mit Recht von dem nach Dyce's Theorie *so* entstandenen Drama: *it would appear to be in the condition of the fowling-piece that was repaired, first by the addition of a new lock, and then a new stock and lastly a new barrel.*

Allen diesen Hypothesen gegenüber, die uns doch über den Standpunkt des Zweifels nicht hinausführen, müssen wir uns für

eine plausiblere Lösung der Autorenfrage ein neues Fundament zu schaffen versuchen. Ein solches Fundament scheint gegeben in einer genauen Analyse des *T. T. N. K.*, und zwar nicht in einer Analyse, wie sie bisher vielfach versucht worden ist, welche das Drama lediglich auf vermeintliche oder wirkliche Aehnlichkeiten mit Shakspere und mit Fletcher durchforscht hat. Es handelt sich vielmehr um eine Analyse, welche den Aufbau des Dramas, die Entwickelung der Handlung und der Charaktere von Scene zu Scene verfolgt und darauf prüft, ob auch nach dieser Seite hin Shakspere's und Fletcher's Spuren sich darin entdecken lassen? Zu ihrer Vervollständigung bedarf eine solche Analyse einer durchgehenden Bezugnahme auf die Quelle des Dramatikers, auf die in Chaucer's *Canterbury Tales* enthaltene *Knightes Tale,* auf die ja schon der vorher besprochene Prolog so ausschliesslich hinwies. Aus solcher fortlaufenden Bezugnahme auf seine Quelle wird sich ergeben, ob der Dichter des *T. T. N. K.* es ebenso verstanden hat, wie Shakspere und Fletcher es verstanden, einen in Erzählungen und Novellen vorliegenden Stoff seiner ursprünglichen epischen Form vollständig zu entkleiden und ihm dafür eine neue, ächt dramatische Form anzuschaffen? Wenn es der Analyse gelingen sollte, in dieser zwiefachen Beziehung den radikalen Unterschied nachzuweisen, der zwischen der Dramatik des Verfassers des *T. T. N. K.* und zwischen der Dramatik Shakspere's einerseits und Fletcher's andrerseits besteht, so wäre damit allerdings die Frage nicht beantwortet: Wer war der Anonymus, der die so emsig betriebene Blumenlese aus den Dramen seiner beiden Vorgänger zu einem Strausse in den *T. T. N. K.* zusammenflocht? Aber die andere, uns kaum weniger interessirende Frage: Welchen Antheil hatte Shakspere und welchen Fletcher an dem Drama? liesse sich dann mit grösserer Sicherheit, als bisher der Fall war, dahin beantworten: Sie hatten beide nicht den mindesten Antheil daran.

Zur bessern Orientirung über die Ergebnisse der bisherigen Kritik füge ich in der nachfolgenden Analyse jeder einzelnen Scene eine kurze Notiz bei, welchem vermeintlichen Verfasser dieselbe von den namhaftesten englischen Kritikern zugeschrieben wird. Ebenso

verweise ich unter dem Text auf Shakspere'sche oder Fletcher'sche Partieen, die dem Anonymus bei der Bearbeitung seines Dramas vorgeschwebt haben müssen. Dergleichen »Parallelstellen«, in extenso mitgetheilt, würden freilich die Nachahmung noch evidenter herausstellen, zugleich aber in unserm Jahrbuch einen viel umfangreichern Platz einnehmen, als ich für diese specielle Arbeit beanspruchen darf.

A. I, Sc. 1.[1]) Die Eröffnungsscene des Dramas zeigt uns den Dichter von vornherein in seiner eigenthümlichen Stärke, pathetische Situationen mit den entsprechenden pathetischen bilderreichen Reden auszustatten, ohne dabei besondere Rücksicht auf die Consequenz der Charaktere oder den Fortschritt der Handlung zu nehmen. Chaucer's einfacher, aber klarer und sachgemässer Einleitungsbericht erscheint hier dramatisch so potenzirt, dass man ihn kaum wiedererkennt in dem Sturm der Leidenschaft, der hier aufgeregt wird. Chaucer erzählt ganz schlicht, wie dem siegreich nach Athen heimkehrenden Herzog Theseus in der Nähe der Stadt eine am Wege knieende schwarzgekleidete Damenschaar sichtbar wird. Die Vornehmste darunter, die Wittwe des Königs Capaneus, fleht in ihrem und ihrer Gefährtinnen Namen den Theseus an, den Leibern ihrer in der Schlacht gefallenen Männer die Bestattung zu verschaffen, die der tyrannische Sieger Kreon ihnen versagt. Theseus, von solchem Jammer tief gerührt, gelobt augenblicklich diese Schmach zu rächen und kehrt alsbald, ohne Athen zu berühren, zu einem neuen Feldzug gegen Kreon nach Theben zurück. Die ihm bereits vermählte Hippolyta und deren Schwester Emilia schickt er vorläufig allein nach Athen »und ritt davon ohne sich umzusehn.« — So glatt und natürlich konnte und mochte der Dramatiker die Sache doch nicht verlaufen lassen. Er lässt drei trauernde Königinnen dem herzoglichen Hochzeitszuge[2]) in seinem feierlichen Pompe in den Weg treten und nicht etwa alle drei, was doch das Selbstverständlichste wäre, vor Theseus niederknieen, sondern nur die erste.

---

[1]) Von Shakspere, nach Spalding und Hickson.

[2]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt I, Scene 1; Akt V, Scene 1. — *As you like it,* Akt V, Scene 4.

Die zweite fällt gleichzeitig der Hippolyta, die dritte der Emilia zu Füssen. Freilich sehen wir bald, dass die beiden letzteren Kniefälle doch wohlangebracht waren, denn Theseus ist gar nicht so beeifert wie bei Chaucer, alsbald die den Damen widerfahrene Unbill zu rächen. Zwar macht er als erste Erwiderung der vor ihm knieenden Wittwe des Capaneus zweifelhafte Complimente über ihre ehemalige Schönheit, deren gegenwärtigen Verfall er ungalant genug beklagt. Aber in Betreff ihrer dringenden Bitten möchte er, ehe er ihnen willfahren will, doch vorher seine Hochzeit absolviren, oder wie er diese »matrimoniale Heldenthat« emphatisch und bombastisch nennt:

whilst we despatch
This grand act of our life, this daring deed
Of fate in wedlock.

Wittwe Capaneus ist aber mit solchem Aufschub wenig zufrieden. Sie meint höchst naiv, wenn erst Theseus einmal eine Nacht bei der Hippolyta zugebracht, werde er hundert Nächte mit ihr zubringen wollen, und darüber werde das Gesuch der armen Königinnen in Vergessenheit gerathen. Glücklicherweise sind Hippolyta und Emilia weichherziger als Theseus und die erstere weniger auf die unmittelbare Vollziehung der Heirath erpicht. Sie knieen ihrerseits vor dem Gemahl und Schwager und vereinen ihre Bitten mit denen der Königinnen, so dass Theseus endlich wohl nachgeben und gegen Kreon augenblicklich ins Feld rücken muss. Diese Campagne, die ihm vorher als langwierig erschien, hofft er nun freilich sehr rasch zu beenden und noch vor dem Schlusse des Festes, das merkwürdigerweise auch ohne ihn seinen Fortgang haben soll, wieder in Athen zu sein.

A. I, Sc. 2.[1]) Für diese Scene bot Chaucer dem Dramatiker keinerlei Handhabe. Letzterm lag offenbar daran, die »beiden edlen Vettern«, welche Ersterer uns erst auf dem Schlachtfeld »weder todt noch lebendig« daliegend vorführt, schon jetzt zu

---

[1]) Von Shakspere, nach Spalding; von Shakspere, aber überarbeitet von Fletcher, nach Dyce u. A.; von Shakspere und Fletcher, oder von Fletcher, überarbeitet von Shakspere, nach Hickson.

präsentiren. Und zwar geschieht dies wieder einem einzelnen beabsichtigten Effekt zu Liebe, ohne alle Berücksichtigung eines einheitlichen Charakters. Die beiden ritterlichen Jünglinge, die sich in einer späteren Scene, wie wir sehen werden, mit Wohlgefallen ihrer frühern galanten Abenteuer erinnern, spielen sich hier als ascetische Sittenprediger auf. Sie wollen Theben, von dessen moralischer Verderbniss sie ein abschreckendes Bild entwerfen[1]), verlassen, damit ihre keusche Tugend nicht befleckt werde. Nebenbei wird auf ihren Oheim Kreon und dessen gottlose Tyrannei in den stärksten Hyperbeln weidlich geschimpft.[2]) Palamon sagt u. A.:

I think, the echoes of his shames have deaf'd
The ears of heavenly justice; widows' cries
Descend again into their throats, and have not
Due audience of the gods.

Die Sache gewinnt aber plötzlich ein anderes Ansehn, als die Botschaft von Theseus' feindlichem Annahen gebracht wird. Die Vettern werden in so kritischem Momente ihrer Lehnspflicht eingedenk und wollen kämpfen »für Theben, nicht für Kreon«. Die Wuth des letztern bei der Nachricht von dem Krieg in Sicht schildert der Bote Valerius so:

Phoebus when
He broke his whipstock, and exclaim'd against
The horses of the sun, but whisper'd, to
The loudness of his fury.[3])

A. I, Sc. 3.[4]) Die zum Schlusse der ersten Scene ausgesprochene Erwartung des Theseus, er werde vor Beendigung seines Hochzeitsfestes wieder in Athen sein, scheint sich nicht bestätigt zu haben. Hippolyta ist noch immer Strohwittwe, und der Freund Pirithous, der in Theseus' Abwesenheit das Fest leiten sollte, folgt ihm jetzt in's Lager vor Theben. Hippolyta entwirft von der leidenschaftlichen Freundschaft zwischen Theseus und Pirithous eine

[1]) Vgl. *Timon of Athens*, Akt IV, Scene 1 und 3.
[2]) Vgl. *Macbeth*, Akt IV, Scene 3.
[3]) Vgl. *Macbeth*, Akt V, Scene 2.
[4]) Von Shakspere, nach Spalding, Hickson u. A.

pathetische Schilderung [1]), der wir aufs Wort glauben müssen, denn im weitern Verlauf des Dramas werden wir wenig .davon gewahr. Da erscheint Pirithous überall nur als treuer Diener seines Herrn. Hippolyta's Schilderung veranlasst denn eine ähnliche Schilderung ihrer Schwester Emilia von einer noch leidenschaftlicheren Freundschaft [2]), welche sie verknüpft hatte mit einer gewissen Flavina. Hippolyta schliesst aus Emilia's begeistertem Rückblick, dass diese ebenso wie Flavina, die nebenbei gesagt, schon in ihrem elften Jahre starb, einen Mann lieben wolle, und bezweifelt sehr begreiflich den Ernst dieser schwesterlichen Jugendschwärmerei für ein vor Jahren gestorbenes kleines Mädchen. Diese beiden Freundschaftsschilderungen scheint der Dichter in der That lediglich als ein Paar mit einander rivalisirender Paradestücke seinem Drama einverleibt zu haben, denn dass die Erinnerung an das elfjährige Kind Flavina der seither herangewachsenen Emilia für alle Folgezeit alle Männer gleichgültig machen sollte, ist doch kaum anzunehmen.

A. I, Sc. 4. [3]) In dieser Scene, die in Theseus' Lager vor Theben spielt, ist wieder eine einfache Vorlage Chaucer's seltsam zu vereinzelten dramatischen Effekten aufgebauscht. Bei Chaucer werden die beiden edlen Vettern, wie sie schwer verwundet auf dem Schlachtfelde liegen, da man ihre vornehme Abkunft erkannte, aufgehoben und in das Feldherrnzelt des Siegers Theseus getragen, der kein Lösegeld für sie nehmen will, vielmehr sie zu ewiger Gefangenschaft nach Athen spedirt. Im Drama haben die beiden jungen Helden durch ihre Tapferkeit während des Kampfes auf dem Schlachtfelde bereits Theseus' Bewunderung erregt. Uud diese Bewunderung äussert sich jetzt, da er sie schwer verwundet vor sich liegen sieht, in den wunderbarsten Hyperbeln, die sich freilich theilweise widersprechen,

their lives concern us
Much more than Thebes is worth: rather than have them

---

[1]) Vgl. *Merchant of Venice,* Akt III, Scene 4.
[2]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt II, Scene 1 und Akt III, Scene 2.
[3]) Von Shakspere, nach Spalding, Hickson u. A.

Freed of this plight, and in their morning state,
Sound and at liberty, I would 'em dead.

Die eben so plötzliche wie unmotivirte leidenschaftliche Theilnahme des Theseus an dem Loose der beiden ritterlichen Kriegsgefangenen dokumentirt sich, wie wir sehen werden, nachher nicht weiter, als dass er sie, wie bei Chaucer, in ewige Gefangenschaft nach Athen abführen lässt und sich dort nicht mehr um ihr Wohl und Wehe, für das er hier so zärtlich besorgt ist, zu kümmern scheint.

A. I, Sc. 5.[1]) Wie der Akt mit hochzeitlichem Hymnus begann, so schliesst er mit den Trauergesängen, welche die Bestattung der drei Königsleichen durch ihre Wittwen begleiten.[2]) Die drei schwarzen Damen verabschieden sich sodann von einander mit einigen gereimten Gemeinplätzen, des Inhalts, dass der Himmel alle verschiednen Wege zu einem einzigen Ziele führe, und dass die Welt eine Stadt voll gewundener Strassen sei, der Tod aber der Marktplatz, auf dem sie alle zusammenlaufen. Es scheint, dass der Dichter einen passenderen Abgang für diese trauernden Königinnen nicht aufzutreiben wusste, nach all ihrem vorher verschwendeten schönrednerischen Pathos.

A. II, Sc. 1.[3]) Diese erste Scene bereitet auf spätere Ereignisse vor, wie der Verfasser nicht immer zu orientiren sucht, sondern das, was kommen soll, auch unvorbereitet eintreten lässt. Derselbe Dichter, der, wie wir wiederholt sahen, im ersten Akte über Chaucer's Erzählung hinauszugehen liebte, wollte auch über seine Quelle hinausgehen in der Art, wie Palamon aus seiner Kerkerhaft befreit wird. Daraus folgt, dass derselbe Dichter, derden Plan des ganzen Dramas entwarf und grossentheils auch im ersten Akte ausführte, schon die Idee, die Tochter des Kerkermeisters auftreten und in leidenschaftlicher Liebe zu Palamon entbrennen zu lassen, gefasst haben muss. Ihm werden wir daher aller Wahrscheinlichkeit

---

[1]) Von Shakspere, nach Spalding; fraglich, nach Hickson. Von Fletcher, fraglich nach Littledale.

[2]) Vgl. *Much Ado About Nothing,* Akt V, Scene 3.

[3]) Von Shakspere, nach Hickson, Coleridge, Littledale. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

nach diese Scene[1]) zuschreiben müssen, in welcher das junge Mädchen zuerst ihre Empfindungen ahnen lässt und zugleich ihre Bewunderung der Fassung und innigen Vereinigung ausspricht, mit der die beiden edeln Vettern ihre Gefängnisshaft ertragen. Der gesellschaftlichen Stellung der redenden Personen, des Kerkermeisters, seiner Tochter und ihres Freiers entsprechend, tritt hier die Prosa an die Stelle der Blankverse den die höher gestellten Personen anwenden; eine Prosa freilich, die den Shakspere'schen Euphuismus eben so auf die Spitze treibt, wie anderswo im Drama der Shakspere'sche Blankversstil outrirt in Bildern, Gleichnissen und Redewendungen erscheint.

A. II, Sc. 2.[2]) Bei Chaucer vergehen den beiden Vettern im Burgverliess Jahre und Tage mit Kummer und Klagen, ehe sie im Garten Emilia spazierengehen sehen, deren Anblick dann in plötzlich auflodernder nebenbuhlerischer Feindschaft ihrer bisherigen Freundschaft ein jähes Ende bereiten soll. Im Drama tritt diese verhängnissvolle Wendung viel früher, fast unmittelbar nach ihrer gefänglichen Einbringung auf. Ihr voran geht aber ein langer pathetischer Dialog, in welchem der Dichter die Beiden über die Licht- und Schattenseiten ihrer Kerkerhaft discutiren lässt. Palamon sehnt sich nach den ritterlichen Uebungen Thebens zurück[3]) und vergisst dabei ganz, dass er sowohl wie Arcitas diese jetzt so ersehnte Stadt ihrer Sittenverderbniss wegen gerade verlassen wollte als Theseus' feindliches Herannahen ihre Sinnesänderung bewirkte. Arcitas dagegen beklagt, dass ihre lebenslängliche Haft ihnen jede Aussicht auf Gatten- und Vaterfreuden benehme. Im Verlauf des Gesprächs gewinnen sie dieser Haft jedoch bessere Seiten ab:[4]) dieselbe bewahre sie vor der Ansteckung durch schlechtere Menschen. Sie können im Gefängniss jeder des Andern Weib sein, während in der Freiheit eine Frau leicht Zwietracht zwischen ihnen stiften würde. — Unmittelbar darauf ergiebt es sich denn, dass

---

[1]) Vgl. die Prosa dieser Scene mit *Winter's Tale*, I, 1 und IV, 1.
[2]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.
[3]) Vgl. *Othello*, Akt III, Scene 3.
[4]) Vgl. *Cymbeline*, Akt III, Scene 3. – *King Lear*, Akt V, Scene 3.

auch im Gefängniss schon der blosse Anblick einer Frau, der im Garten am Fusse des Burgverliesses lustwandelnden Emilia, diese so enthusiastisch als unzerstörbar gepriesene Freundschaft der beiden Vettern in einem Nu zerreisst. Das seltsame Motiv, dass Palamon, weil er Emilia zuerst gewahrt, auch ein ausschliessliches Prioritätsrecht auf ihre Liebe besitze, hat der Dramatiker aus Chaucer entlehnt, nur nach seiner Weise viel greller und übertriebener ausgeführt. Bei Chaucer erscheint der Anlass zu dem Conflict dadurch einigermassen natürlicher, dass Palamon seinen Vetter an einen früher geleisteten Eid erinnert, demzufolge Einer dem Andern in Liebeshändeln nicht entgegen treten, vielmehr ihm darin beistehen sollte. Diese Art von Motivirung hat der Dramatiker, der sich überall wenig um Motivirungen bekümmert, einfach ausser Acht gelassen, dafür aber den Wortwechsel,[1]) der bei Chaucer mit einem gewissen Humor geführt und gemildert wird, in ein unsinniges Gebahren blinder Wuth ausarten lassen. Das Auftreten des Kerkermeisters unterbricht diese unerquickliche Scene mit der Ankündigung, dass Arcitas alsbald zum Herzog Theseus kommen müsse. Dem in der Haft allein zurückgebliebenen Palamon erzählt der allein zurückkehrende Kerkermeister, Arcitas sei verbannt, nachdem die Verwendung des Pirithous ihm seine Freiheit verschafft habe. Auch das ist aus Chaucer entlehnt, der aber den vom Dramatiker übersehenen oder verschwiegenen Grund solcher Verwendung von Seiten des Pirithous angiebt. Pirithous war nämlich dem Arcitas gewogen, da er ihn früher in Theben jahrelang gekannt. Im Drama fehlt auch hier jede Motivirung, und ebenso fehlt sie für den folgenden Zug, dass Palamon in ein anderes Gemach des Gefängnisses gebracht wird, aus welchem er nicht mehr in den Garten schauen und an Emilia's Anblick sich erquicken kann. Der humanere Chaucer gestattet dagegen dem armen schmachtenden Liebhaber Palamon für seine jahrelange Gefangenschaft die tröstliche Aussicht auf den Garten mit der darin herumspazierenden Dame seines Herzens.

---

[1]) Vgl. *Julius Cæsar*, Akt IV, Scene 3. — *Coriolanus*, Akt V, Scene 5.

A. II, Sc. 3.[1]) Wie Palamon im Gefängniss, so klagt Arcitas in seiner wiedergewonnenen Freiheit über eine Verbannung, die für ihn bitterer als das Gefängniss ist.[2]) Interessante Vergleichungspunkte bietet hier der Monolog des letztern bei Chaucer mit dem bei dem Dramatiker dar: der epische Dichter leiht seinem Helden die rührende Sprache wahrer und warmer Empfindung, während die gezierten und forcirten Redewendungen des Arcitas im Drama uns kaum an die Aufrichtigkeit seiner Verzweiflung glauben lassen. — Chaucer's Arcitas, dem Gebote des Herzogs Theseus gehorsam, begiebt sich wirklich in die Verbannung nach Theben, wo er, der fernen Geliebten eingedenk, ein Jahr oder zwei traurig dahin lebt. Da erscheint ihm Nachts im Schlafe der Gott Merkur, der ihn nach Athen zurückkehren heisst und zugleich zu seiner bessern Sicherheit sein Aeusseres durch Veränderung unkenntlich macht. Der Dramatiker konnte für seinen Zweck weder eine so lange Zwischenpause noch eine so übernatürliche göttliche Einwirkung gebrauchen. Bei ihm bleibt vielmehr Arcitas, ohne nach Theben zurückzukehren, auf die Gefahr im Falle der Entdeckung sein Leben zu verlieren,[3]) in der Nähe von Athen und seiner Geliebten. Der Zufall führt ihn da in eine Gesellschaft lustiger Landleute,[4]) die vor dem Herzog sich im Spiel des Ringkampfs und des Wettlaufs produciren wollen, was denn den Arcitas auf die Idee bringt, in ärmlicher Tracht[5]) gleichfalls mit ihnen als Ringer und Läufer sein Heil zu versuchen, um nur in Emilia's Nähe zu kommen.

A. II, Sc. 4.[6]) Die Tochter des Kerkermeisters bekennt in einem Monologe ihre Liebe zu Palamon, deren Hoffnungslosigkeit sie freilich einsieht,[7]) wenn sie sagt:

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[2]) Vgl. *Romeo and Juliet,* Akt III, Scene 3.

[3]) Vgl. *King Lear,* Akt II, Scene 3.

[4]) Vgl. *Winter's Tale,* Akt IV, Scene 3.

[5]) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre,* Akt II, Scene 1 und 2. — *As you like it,* Akt I, Scene 2.

[6]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[7]) Vgl. *All's well that ends well,* Akt I, Scene 1 und 3.

To marry him is hopeless,
To be his whore is witless.

Letztere Alternative erscheint ihr aber im Verlauf des Selbstgesprächs weniger abschreckend als vorher:

What shall I do to make him know I love him? [1])
For I would fain enjoy him. Say, I venture
To set him free?

Wir haben bereits an einer früheren Stelle angedeutet, dass diese Befreiung des Palamon durch die Tochter des Kerkermeisters von vorn herein im Plane des Dramatikers gelegen haben muss, nicht etwa durch eine zweite Hand hineingetragen sein kann. Chaucer's Erklärung dieser Befreiung war allerdings in ihrer Unbestimmtheit für den Dramatiker kaum brauchbar. Er sagt nämlich:

Palamoun
By helping of a freend brak his prisoun.

Da lag es dem Dramatiker nahe, bei „*freend*" an eine »Freundin« zu denken, zumal bei Chaucer weiterhin von dieser Persönlichkeit keine Rede mehr ist, und nur erzählt wird, Palamon habe dem Kerkermeister einen mit Opium gemischten Schlaftrunk gegeben.

A. II, Sc. 5.[2]) Arcitas hat unerkannt als Ringer vor dem versammelten Hofe sich so hervorgethan und durch seine männliche Schönheit, sowie durch sein adeliges Wesen die Herzen der Herren und Damen so gewonnen [3]), dass Theseus, nachdem sich seine noble Abstammung herausgestellt, ihn dem Pirithous und dieser ihn der Emilia als Stallmeister übergiebt, was eigentlich Sache des Herzogs gewesen wäre. — Viel bescheidener und langsamer geht Arcitas' Avancement bei Chaucer vor sich. Da muss er zunächst in Emilia's Haus den Hausknecht spielen, Wasser tragen und Holz hacken, und erst nach Jahresfrist wird er wegen seines feinen sittigen Wesens zum Pagen seiner Herrin befördert, bis dass ihn endlich der Herzog Theseus als Kammerjunker in seinen eignen Dienst nimmt. Für

---

[1]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt I, Scene 1 zum Schluss.
[2]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.
[3]) Vgl. *As you like it,* Akt I, Scene 2 und *Pericles, Prince of Tyre,* Akt II, Scene 3.

das Drama war solch ein allmäliges Emporkommen allerdings ungeeignet, aber immer wahrscheinlicher als der überraschend schnelle Sprung, den der Dramatiker seinen Arcitas unmittelbar vom bäurischen Wettringer zum fürstlichen Stallmeister machen lässt. Indess wir sehen überall in diesem Schauspiel die Handlung entweder stille stehen oder sprung- und stossweise weitergehen.

A. II, Sc. 6.[1]) Ein neuer Monolog der Kerkermeisterstochter, der resolut und bombastisch genug also beginnt:

Let all the dukes and all the devils roar,
He is at liberty.

Sie hat den befreiten Palamon an einen bestimmten Platz in einem benachbarten Gehölz geschickt. Dorthin will sie ihm die Feilen zur Lösung seiner mitgeschleppten Ketten und auch Speise bringen. Ob sie dafür den ersehnten Minnesold ernten wird, erscheint ihr freilich selber zweifelhaft. Palamon hatte sich nicht einmal bei ihr bedankt, ja sie nicht einmal geküsst, wie sie klagt. Er habe sich überhaupt nur widerwillig befreien lassen, weil er für den Kerkermeister und seine Tochter böse Folgen daraus fürchtete. Indess will sie sich beharrlich an seine Fersen heften[2]) und hofft so doch noch ihren Zweck zu erreichen. Bezeichnend für den Geschmack des Dichters ist wie die widerliche Mannstollheit der Dirne, die sich in ihrem Monologe ausspricht, so auch die rohe Impietät gegen den abwesenden Vater, der natürlich für die schuldige Tochter wird büssen müssen, in den Schlussworten:

Farewell, father!
Get many more such prisoners and such daughters,
And shortly you may keep yourself.

A. III, Sc. 1.[3]) Arcitas hat sich in einen Wald bei Athen zurückgezogen, während Theseus und sein Hof dem Mai ihre Huldigungen darbringen. Die Situation und auch die leitenden Punkte des Monologs, den der bald laut aufjubelnde, bald kleinmüthig jammernde Arcitas in rasch wechselnder Stimmung hält, hat der

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.
[2]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream*, Akt II, Scene 1.
[3]) Von Shakspere, nach Spalding und Hickson.

Dramatiker dem Vorbilde Chaucer's entlehnt, allerdings ohne nun auch die einfach rührende Wirkung seines Vorbildes zu erreichen. Bei Chaucer hat der im Gebüsch versteckte Palamon das Selbstgespräch seines Vetters belauscht und daraus dessen gegenwärtige Stellung am Hofe des Theseus und das Verhältniss, in welchem er zu seiner Herrin Emilia steht, erfahren. So bricht er denn ingrimmig drohend auf den hingesunkenen Arcitas los [1]) und fordert ihn zum Zweikampf um Emilia auf. Der Dramatiker folgt hier in seiner schon hinlänglich charakterisirten Weise dem Epiker, fügt aber, um die Sache pikanter zu machen, als Hinderniss eines augenblicklichen Zweikampfes die Fesseln hier ein, welche Palamon aus seinem Gefängniss noch immer mit sich herumschleppt. Wie schon die Kerkermeisterstochter zur Ablösung dieser Fesseln, die sie ihm füglich gleich bei seiner Befreiung hätte beseitigen sollen, die erforderlichen Feilen nebst Speise und Trank ihrem Geliebten in den Wald nachtragen wollte, so verspricht jetzt Arcitas, ihm dieselben Requisite zu verschaffen — eine ungeschickte Wiederholung, die bei Chaucer schon dadurch wegfiel, dass bei ihm Palamon sich selbst bei seiner Entweichung der Fesseln entledigt, ohne dass weiter davon die Rede ist. Im Drama verspricht aber Arcitas, dem Palamon nicht bloss Feilen, Speise und Trank zu bringen, wie im Gedicht, sondern auch Kleider und Wohlgerüche, um den Missduft des Gefängnisses zu vertreiben. Der durch solche rücksichtsvolle Delicatesse gerührte Palamon umarmt dann den zum Zweikampf geforderten Vetter zärtlich — wiederum eine ungeschickte Wiederholung oder vielmehr Anticipation einer Scene, die später erfolgt und da auch erst am richtigeren Platze ist.

A. III, Sc. 2. [2]) Abermals ein Monolog des unglücklichen Mädchens, das die Spur Palamons im Walde verloren hat. [3]) Statt dessen glaubt sie ein Wolfsgeheul zu hören, und meint, es sei ihr gleichgültig, wenn die Wölfe sie verschlingen, falls nur Palamon die Feile, die sie ihm für seine Entfesselung bringt, bekomme.

[1]) Vgl. *The Two Gentlemen of Verona,* Akt V, Scene 4.

[2]) Von Shakspere, nach Hickson. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

[3]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream,* Akt III, Scene 2, zum Schluss.

Dann meint sie, die Wölfe hätten den wehrlosen Palamon bereits aufgefressen, und da bleibe ihr nichts übrig als zu sterben oder wie sie sagt:

The best way is the next way to a grave.

Leider erfüllt der Dichter ihren Wunsch nicht und lässt sie nicht sterben, sondern verrückt werden, was sie freilich für jeden unbefangenen Beobachter schon längst war.

A. III, Sc. 3.[1]) Derselbe abgelegene Platz im Walde wie in der ersten Scene dieses Aktes. Arcitas kommt versprochenermassen mit Victualien und Feilen zu seinem feindlichen Vetter in dessen Versteck. Es geht aber vorläufig noch sehr freundschaftlich und cordial zwischen den beiden Duellanten zu. Sie thun einander in dem von Arcitas aus dem herzoglichen Keller mitgebrachten Weine Bescheid und trinken auf das Wohl der Mädchen, die sie früher in ihrer Vaterstadt gekannt haben. Mit Erstaunen erfährt der Zuschauer, dass die beiden Cavaliere, die (Akt I, Scene 2) das sittenlose Theben verlassen wollten, um ihre junge Keuschheit vor Anfechtungen zu bewahren, sich nun wohlgefällig ihrer dort bestandenen erotischen Abenteuer erinnern. Da fällt ihnen aber plötzlich die gemeinschaftliche Dame ihres Herzens, Emilia, ein und mit aller Cordialität und Bonhommie ist es zwischen ihnen vorbei. Das Duell kommt wieder auf's Tapet, Arcitas übergiebt seinem Vetter die vielbesprochenen Feilen, die Hemden und Wohlgerüche und verheisst in zwei Stunden sich zu dem Zweikampf wieder einzustellen, der von Rechtswegen schon jetzt hätte eintreten können und müssen. Weshalb der Dichter mit dem Einschub dieser überflüssigen Scene den Gang der Handlung aufgehalten und die Consequenz der Charakterentwickelung beeinträchtigt hat, ist schwer zu errathen. Wahrscheinlich hat er gedacht, je öfter er die beiden Vettern in ihrem raschen Uebergange von Freundschaft zu Feindschaft, in ihrem Wechsel gegenseitiger Schimpfreden und Liebkosungen den Zuschauern vorführe, desto interessanter müssten sie und damit das Drama ihnen erscheinen.

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

A. III, Sc. 4.[1]) Wieder ein Monolog der so monologenreichen Kerkermeisterstochter, die, jetzt völlig verrückt, noch immer im Walde herumläuft.[2]) Weiter hat diese Scene keinen Zweck, so wenig wie die vorhergehende.

A. III, Sc. 5.[3]) Wir sahen bereits früher, wie der Dramatiker eine Situation, die er regelmässig anderswoher entlehnt, wenn er sich irgendwelche Wirkung davon verspricht, sich nicht begnügt einmal vorzuführen, sondern in ungeschickter Wiederholung bis zur Ermüdung auszubeuten sucht. Wie Akt II, Scene 3 Arcitas verkleidet unter die bäurischen Wettringer und Wettläufer geräth, die vor dem Herzog Theseus ihre Leistungen produciren wollen, so geräth hier das tollgewordene Mädchen in eine ähnliche bäurische Gesellschaft, die sich vor dem Herzog Theseus im Mohrentanze präsentiren will.[4]) Leider ist eine Mohrentänzerin ausgeblieben, an deren Stelle denn sehr bereitwillig die Verrückte tritt. Dass der sinnreiche Director dieser Lustbarkeit, die natürlich bei Theseus und seinem Gefolge vielen Beifall erntet, der Schulmeister Gerald, eine abgeblasste Copie eines bekannten Shakspere'schen Urbildes ist,[5]) das versteht sich eigentlich von selbst bei einem Dramatiker, der überall nur mit Copieen in Charakteren, in Situationen und in Phrasen zu wirthschaften versteht, und zwar in der Regel eben so unverhohlen wie ungeschickt. Es mag auch in dieser Analyse hier nur beiläufig erwähnt werden. Chaucer ist aber an diesen unmotivirten Einschiebseln ganz unschuldig und bietet nichts auch nur von fern Entsprechendes dar.

A. III, Sc. 6.[6]) Der wiederholt in Aussicht gestellte Zweikampf der beiden Vettern soll denn endlich vor sich gehen. Arcitas kommt aus der Stadt abermals zu Palamon in den Wald, nur diesmal nicht mit Victualien und Wohlgerüchen, sondern mit

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[2]) Vgl. *King Lear*, Akt III, Scene 4.

[3]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

[4]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream*, Akt III, Scene 1 und 2; *Winter's Tale*, Akt IV, Scene 3.

[5]) Vgl. *Love's Labour's Lost*, Akt IV, Scene 2.

[6]) Von Fletcher, nach Spalding, Hickson und Littledale.

Harnischen und Schwertern für sie beide. Bei Chaucer, wie es ihre jetzige Stellung mit sich bringt, bieten sie einander weder Gruss noch guten Tag. Vielmehr auf der Stelle helfen sie sich einander bewehren, so freundschaftlich als ob sie Brüder wären und schlagen alsbald auf einander los. So lakonisch dürfen aber die Vettern bei dem Dramatiker sich nicht fassen. Im Gegentheil begleiten sie den gegenseitigen Beistand bei der Bewaffnung mit manchen überflüssigen Reden. Palamon fragt u. A. den Arcitas, woher er die gute Rüstung habe. Vom Herzog, lautet die selbstverständliche Antwort mit dem naiven Zusatze, er, d. h. Arcitas, habe sie gestohlen. Sodann machen sie sich gegenseitige Complimente über früher bewiesene Tapferkeit und nehmen endlich rührenden Abschied von einander, ehe sie auf einander losschlagen. Das kaum begonnene Duell wird alsbald unterbrochen durch die Ankunft des Theseus, der mit seinen Damen und seinem Gefolge zur Jagd in den Wald geritten ist[1]) und nun plötzlich die Zweikämpfer überrascht. So wenigstens bei Chaucer. Für den Dramatiker ist aber dieser natürliche Hergang viel zu einfach. Bei ihm hört Arcitas die Jagdhörner des Herzogs schon von Weitem und beschwört vernünftiger Weise seinen Vetter, sich für den Augenblick wieder in sein Versteck zurückzuziehen, damit die Intervention des Theseus, der sicherlich den aus dem Gefängniss Entwichenen mit dem Tode bestrafen würde, nicht das Duell für alle Zeiten vereitele. Palamon ist für solche Vernunftgründe taub,[2]) und so geht das Duell weiter fort, um alsbald durch die Erscheinung des Herzogs und seines Hofes unterbrochen zu werden. Palamon giebt nicht nur sich selber als das was er ist, sondern auch den bisher in seiner Verkleidung am Hofe unerkannt gebliebenen Arcitas zu erkennen und offenbart ebenso ihre beiderseitige Liebe zu Emilia als die Ursache ihres Zweikampfs. Wie der Dramatiker hier im Wesentlichen Chaucer folgt, so auch in dem alsbald von Theseus über beide verhängten Todesurtheil und in der Fürbitte, welche Hippolyta und Emilia sodann für das Leben der beiden einlegen. Nur verfällt auch hier

---

[1]) Vgl. *Midsummer-Night's-Dream*, Akt IV, Scene 1.
[2]) Vgl. *Romeo and Juliet*, Akt III, Scene 1.

der Dramatiker wieder in die ihm so geläufigen Extravaganzen. Die Beschwörungen, welche die Damen in gesteigerten Wechselreden vorbringen, wobei zu allem Ueberfluss Pirithous als dritter im Bunde mit ihnen niederkniet, gleichen auf ein Haar jenen Beschwörungen der drei knieenden Königinnen zu Anfang des ersten Aktes und der Hippolyta und Emilia im Fortgange derselben Scene. Man sieht auch hier wieder, wie der erfindungsarme Dichter eine einmal glücklich erhaschte Situation dem Publikum immer auf's Neue vorführt. Bei Chaucer schenkt auf die Fürbitte der Damen Theseus den beiden Vettern das Leben, knüpft aber daran eine Bedingung, da sie doch beide zugleich die Emilia nicht heirathen können: es solle jeder von beiden binnen fünfzig Wochen sich mit hundert Rittern zum Turnier gewappnet wieder einstellen. Wer dann in solchem ritterlichen Kampfspiele den Gegner erschlage, oder aus den Schranken treibe, solle die Hand der Emilia erhalten. Wenn Chaucer bei dieser Gelegenheit also die Emilia eine durchaus passive Rolle spielen lässt, so theilt ihr der Dramatiker eine desto aktivere zu. Sie schlägt ihrem Schwager als besseres Auskunftsmittel vor, die beiden Vettern zu verbannen und sie schwören zu lassen, dass sie niemals um der Emilia willen wieder Händel mit einander anfangen, vielmehr einander fortan fremd und fern bleiben wollen. Diesen Vorschlag weisen aber Palamon und Arcitas mit gleicher Entrüstung zurück, worauf Theseus, da Emilia sich nicht entschliessen kann, sich für einen der beiden zu entscheiden, folgendes Endurtheil als unwiderruflich hinstellt. Die Vettern sollen in Monatsfrist, jeder mit drei Rittern, sich wieder einstellen. Wer von beiden dann mit ritterlicher Kraft eine Pyramide, die Theseus unterdess errichten will, anrührt, dem soll Emilia zu Theil werden. Der andere aber soll sammt seinen drei ritterlichen Freunden geköpft werden. Wie der Dramatiker seinem Theseus ein ebenso seltsames wie grausames Auskunftsmittel eingeben mochte, den Unterliegenden sammt seinen Kampfgenossen einen unritterlichen Tod durch Henkershand sterben zu lassen und wie die zartfühlenden Damen und die beiden Vettern bereitwilligst darauf eingehen, das ist nicht wohl einzusehen. Wahrscheinlich hoffte er mit der projectirten

Henkerscene,[1]) so unmotivirt sie erscheinen mochte, einigen Eindruck auf die Nerven der Zuschauer zu machen.

A. IV, Sc. 1.[2]) Dem Kerkermeister, der mit gutem Grunde wegen der Entweichung Palamons Alles für sich zu fürchten hat, bringen zwei Freunde nach einander die tröstliche Nachricht, dass ihm und seiner Tochter verziehen sei und dass Palamon, um sich für den ihm geleisteten Liebesdienst zu revanchiren, seiner Befreierin eine grosse Summe Geldes zu ihrer Hochzeit schenke. Zu ihnen gesellt sich der uns von früher bekannte Freier und klärt den Vater, dem, merkwürdig genug, der Wahnsinn seiner Tochter ziemlich unklar geblieben war, über diesen traurigen Casus auf. Er hat im See hinter dem Palast geangelt und entdeckt, durch einen Gesang aufmerksam gemacht, am Ufer seine Geliebte.[3]) Von ihrem Gebahren und Reden im Wahnsinn, ihrem misslungenen Versuche sich zu ertränken, giebt er eine ausführliche Schilderung — ziemlich überflüssig, da gleich nachher die aus dem Wasser gezogene Tochter selbst auftritt und ihre tollen Reden und Geberden den Zuschauern selbst zum Besten giebt.[4])

A. IV, Sc. 2.[5]) Wie der Dramatiker für die vorhergehende Scene dem Chaucer Nichts zu verdanken hat — desto mehr freilich den arg geplünderten und gemissbrauchten Opheliascenen im Hamlet — so bot ihm auch für den Anfang dieser Scene Chaucer nichts Entsprechendes dar. Emilia tritt auf mit den Portraits der beiden Vettern, über die sie in einem rhetorisch aufgeputzten Monologe ihre Betrachtungen anstellt.[6]) Zuerst ist sie ganz entzückt von dem reizenden Arcitas, den sie ja auch als ihren bisherigen Stallmeister am Besten kennen muss. Die verschiedensten Götter- und Heroengestalten findet sie in seinem Bilde repräsentirt: Ganymed, Juno, Pelops wegen seiner glatten Schulter etc. Gegen ihn, meint sie, sei

---

[1]) Vgl. *Cymbeline*, Akt V, Scene 4.
[2]) Von Fletcher, nach Spalding und Hickson.
[3]) Vgl. *King Lear*, Akt IV, Scene 4; *Hamlet*, Akt IV, Scene 7, zum Schluss.
[4]) Vgl. *Hamlet*, Akt IV, Scene 4.
[5]) Von Fletcher, nach Spalding und Hickson.
[6]) Vgl. *Hamlet*, Akt III, Scene 4.

der schwärzliche und magere Palamon nur ein matter Schatten; der sehe so traurig aus, als ob er kürzlich seine Mutter verloren habe! Plötzlich aber wird sie andres Sinnes, und auf ihren Knieen möchte sie den Palamon wegen ihrer frevelhaften Reden um Verzeihung bitten. Jetzt erscheint ihr der allein schön, und Arcitas, dessen Bild sie entrüstet wegwirft, ist im Vergleich mit Palamon ein Wechselbalg, ein Zigeuner. Kurz, sie weiss nicht, was sie will, sie liebt beide oder keinen von beiden und wird glücklicherweise von weiteren Lucubrationen und Schwankungen abgehalten durch das Auftreten eines Hofherrn, der ihr die Ankunft der Ritter zum Kampf meldet. Theseus, Hippolyta und Pirithous folgen ihm auf dem Fuss, und natürlich erwartet man nun auch die Ritter selbst im Gefolge der beiden Vettern erscheinen zu sehen.[1]) An ihrer Statt lässt der Dramatiker, der sich offenbar auf die Kunst seiner Schilderungen besser als auf lebendige Vorführung der Personen versteht oder wenigstens sich zu verstehen glaubt, die sechs Ritter in allen Details ihres äusserlichen Habitus und Waffenschmucks in wetteifernder hyperbolischer Schönrednerei abwechselnd von einem Boten und von Pirithous beschreiben.[2]) Theseus scheint von dieser rhetorischen Bravourpartie so entzückt, dass er es kaum erwarten kann, die Ritter selbst in Augenschein zu nehmen. Er eilt fort und beauftragt den Pirithous, alles für den Kampf in Bereitschaft zu setzen. — In dieser pomphaften Ausmalung hat der Dramatiker offenbar sein Vorbild Chaucer zu überbieten gemeint, aber gerade die naive und zugleich anschaulich prächtige Detailmalerei, welche der letztere von den hervorragendsten Begleitern der beiden Vettern, von dem Thrakerkönig Lycurg und dem Indischen Helden Enetrius entwirft, ist geeignet, die gespreizte, gezierte Manier des Dramatikers in ihrer Unnatur und in ihrer Unfähigkeit, ein klares Bild hinzustellen, darzuthun. Ausserdem hat die Schilderung des Lycurg und Enetrius bei Chaucer einen Sinn, da beide sich nachher wesentlich bei dem Wettkampfe betheiligen, während die so raffinirt her-

---

[1]) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre,* Akt II, Scene 2.

[2]) Vgl. *Merchant of Venice,* Akt II, Scene 9; *King Henry IV, First Part,* Akt IV, Scene 1.

ausgestrichenen Ritter des Dramatikers in den Schranken ganz verschwinden, und nur die eine Hälfte derselben zum Vorschein kommt, wenn sie, weil Palamon unterlag, geköpft werden sollen.

A. IV, Sc. 3.[1]) Der Kerkermeister hat für seine verrückte Tochter einen Arzt kommen lassen, dem sie nun ihre Wahnsinnsrolle vorspielt,[2]) und zwar in etwas modificirter Weise. Aus ihrem frühern Blankvers ist sie in die Prosa zurückgefallen, staffirt diese aber dafür mit desto vornehmeren mythologischen Anspielungen aus. Wenn z. B. Dido in der andern Welt den Palamon sieht, wird sie den Aeneas nicht mehr lieben.[3]) Sie selbst will den ganzen Tag mit Proserpina Blumen pflücken[4]) und für Palamon einen Strauss machen. Der Arzt, nachdem er diese Narrheiten lange genug beobachtet und sogar bewundert hat, verfällt auf ein sinnreiches Heilmittel. Der Freier soll sich in Allem geberden, als ob er Palamon sei, und seiner Geliebten allmälig den Glauben beibringen, er sei wirklich ihr Palamon. Solche Kuren, versichert der Doctor, habe er schon, er wisse nicht wie oft, mit Erfolg gemacht, und so werde hoffentlich auch diese Kur gelingen.

A. V, Sc. 1.[5]) Mit grosser Ausführlichkeit im Geiste des ritterlichen Zeitgeschmackes schildert Chaucer die Schranken der Kampfbahn, welche Theseus in verschwenderischer Pracht für das bevorstehende Turnier herstellen liess. Namentlich die drei an der Einfassungsmauer erbauten Tempel und Altäre, der Venus, dem Mars und der Diana geweiht, werden in ihrer ganzen charakteristischen und symbolisch-allegorischen Ausschmückung auf's Genaueste und Anschaulichste beschrieben. Denn in diesen drei Tempeln und vor diesen Altären sollen vor dem Beginne des Turniers die drei Hauptbetheiligten ihre Andacht verrichten und zwar Palamon im Tempel der Venus, Emilia im Tempel der Diana, Arcitas im Tempel

---

[1]) Von Shakspere, nach Hickson. Von Fletcher, nach Spalding und Dyce.

[2]) *Macbeth*, Akt V, Scene 1; *King Lear*, Akt IV, Scene 7.

[3]) Vgl. *Anthony and Cleopatra*, Akt IV, Scene 12.

[4]) Vgl. *Winter's Tale*, Akt IV, Scene 3.

[5]) Von Shakspere, nach Spalding und Hickson. — Skeat und Littledale möchten den Anfang der Scene Fletcher zuschreiben.

des Mars. Die bei dieser Gelegenheit gesprochenen Gebete theilt Chaucer in extenso mit, eben so die Worte, welche Diana, der Emilia sich offenbarend, an dieselbe richtet. — Der Dramatiker vereinigt aus scenischen Rücksichten die den drei Gottheiten gewidmeten Altäre auf demselben Bühnenschauplatz und lässt, darin abweichend von Chaucer, zunächst Theseus mit seinem Gefolge auftreten und den dann erscheinenden beiden Vettern diese Andachtsübungen, die sie bei Chaucer aus eignem Antrieb verrichten, vorschreiben. Dadurch wird das, was bei dem ältern Dichter eine natürliche Bethätigung der eignen Seelenstimmung und des eignen geistigen Bedürfnisses ist, bei dem Dramatiker zu einer äusserlichen Ceremonie, die denn freilich mit allem Pompe rhetorischen Aufwandes durchgeführt wird. Zuerst hält Arcitas nach dem Weggange Palamons und seiner Ritter eine Standrede an seine Kampfgenossen und kniet mit ihnen im Gebete vor dem Altar des Mars nieder. Wie bei Chaucer giebt auch im Drama der Gott seine Erhörung des Gebets durch Panzergerassel etc. kund. Nach dem Abgange dieser Gesellschaft erscheint dann Palamon mit seinen Rittern und richtet, mit ihnen vor dem Altare der Venus niederknieend, sein Gebet an seine Patronin. Zuerst preist er darin geziemend die Allmacht der Liebesgöttin, dann macht er seine eignen Verdienste geltend, darunter einige sehr fragliche, z. B. er habe nie Geheimnisse verrathen, weil er keine gewusst. Er habe nie einer verheiratheten Frau nachgestellt und keine frivolen Bücher gelesen. Er habe nie beim Festmahle versucht, eine Schönheit zu verführen; im Gegentheil sei er roth geworden, wenn andere das gethan. Er habe einen achtzigjährigen gichtischen, bis zum Skelett verkommenen Greis gekannt, der ein vierzehnjähriges Mädchen gefreit und mit ihr einen Knaben erzeugt habe. Wenigstens habe die junge Frau das beschworen und da müsse man ihr wohl glauben. Aus allen diesen Gründen und verschiedenen andern flehe er die Göttin um den Sieg an. Auch ihm wird ein Wunderzeichen zu Theil, das bei Chaucer in einem Zucken des Götterbildes, bei dem Dramatiker viel malerischer in herumflatternden Tauben besteht. — Nach den beiden Vettern muss endlich auch Emilia ihre Andacht

zu ihrer Schutzpatronin Diana verrichten, während Chaucer sie schon als zweite in der Reihenfolge auftreten lässt. Von den drei Gebeten, die nach einander zu den drei Göttern gesprochen werden, hält das Gebet der Emilia bei dem Dramatiker noch am Besten einen Vergleich mit dem bei Chaucer aus, weil nämlich der Dichter sich hier enger als in Palamon's und Arcitas' Prunkreden an Chaucer's empfindungsvolle und herzenswarme Weise angeschlossen hat. Die äussern Zuthaten sind freilich auch hier augenfälliger, dafür aber auch weniger beziehungsreich als bei Chaucer. Bei letzterem entzündet Emilia auf dem Altar der Diana zwei Feuer, eins für Palamon, das andere für Arcitas. Von diesen erlischt das eine plötzlich und flammt ebenso plötzlich wieder auf. Das andere aber erlischt hinterher ganz und gar. Der Dramatiker verkannte den Sinn dieses Phänomens, das den Ausgang der bevorstehenden Kämpfe vorbedeuten sollte, den zu allem Ueberflusse die bei Chaucer erscheinende Diana der Emilia noch deutlicher bezeichnet. Vor solchen sichtlich eingreifenden Göttererscheinungen hegt der Dramatiker aber einige Scheu und lässt dafür eine silberne Hindin vom Altar, auf den Emilia sie gesetzt, verschwinden und an deren Stelle einen Rosenbusch mit einer Rose daran emporsteigen, was Emilia denn — wie der Erfolg lehrt, freilich verkehrt — so deutet: beide Ritter würden fallen, und sie allein als ungepflückte Rose fortdauern. Dann aber verschwindet auch die Rose am Rosenbusch, und Emilia geräth dadurch auf den tröstlichen Schluss, sie werde am Ende doch gepflückt werden. — Man kann nur bedauern, dass auch hier der Dramatiker in seiner unfruchtbaren Effekthascherei sich eine so geschmacklose Abweichung von Chaucer's sinnigem Vorbild gestattet hat.

A. V, Sc. 2.[1]) Die klägliche Farce zur Kur der tollen Kerkermeisterstochter, welche in einer vorhergehenden Scene (Akt IV, Scene 3) der Arzt ersonnen hatte, geht nunmehr vor sich. Der Freier, als Palamon verkleidet, muss zunächst dem Arzt Rechenschaft ablegen, wie weit er bisher mit der Patientin gekommen sei.

---

[1]) Von Fletcher, nach Spalding und Hickson.

Leider, nach der Meinung des Arztes, nicht so weit, wie er sollte. Der Aufforderung des Mädchens, etwas zu singen, hat er keine Folge geleistet, weil er keine Stimme habe. Auch geschlafen hat er noch nicht bei ihr, was doch nach Ansicht des Arztes und wahrscheinlich auch des Dramatikers das wesentlichste Stück der Kur sei und bei nächster Gelegenheit nachgeholt werden müsse. Mittlerweile tritt die Patientin selber auf und führt zur Ermüdung auch des geduldigsten Publikums ihre herkömmlichen wahnsinnigen Reden. Glücklicherweise hält sie den Freier für Palamon und geht mit ihm ab, um hinter der Scene das vom Doctor empfohlene wesentlichste Stück der Kur zu probiren. Sie deutet das deutlich genug an mit der Frage: *And then we'll sleep together?* die sie an den vermeintlichen Palamon richtet. *Yes, marry, will we* versetzt zu ihrer Beruhigung der verkleidete Liebhaber.

A. V, Sc. 3.[1]) Wie der Dramatiker seinem Vorbilde in der sichtlichen Erscheinung der Diana nicht folgen mochte, so macht er auch keinen Gebrauch von Chaucer's nunmehr folgendem Bericht über den Streit, der sich im Himmel zwischen Mars und Venus entspinnt, die ja beide die Gebete ihrer resp. Verehrer, Palamon und Arcitas, erhört haben und auf deren einander widersprechende Erfüllung dringen. Den Götterstreit, den Jupiter selbst nicht schlichten kann, entscheidet dann der alte Saturn in einer Weise, die für den Abschluss des Chaucer'schen Gedichts durchaus erforderlich war, wie sich später herausstellen wird. Hier sei vorläufig nur bemerkt, wie gerade dieses Absehen von der übernatürlichen Einwirkung der Götter den Dramatiker zu einem überaus lahmen und inconsequenten Abschluss seines Dramas führen musste. Damit wird denn auch zugleich seine, mit solchem rhetorischen und scenischen Apparat ausgestattete vorhergegangene Gebetsscene zu einem überflüssigen Einschiebsel, während sie bei Chaucer ein integrirendes Element seiner Erzählung bildet. — Die dritte Scene des fünften Aktes führt uns nicht etwa, wie wir erwarten durften, auf den Schauplatz des Kampfes, sondern nur in dessen

[1]) Von Shakspere, nach Spalding, Hickson &c. Mit einigen Zeilen von Fletcher.

Nähe.[1]) Die zarte Emilia weigert sich, das blutige Schauspiel, dessen Siegespreis sie sein soll, mit anzusehen und bleibt, allem Zureden der Ihrigen zum Trotz, allein am Platze zurück, während die Uebrigen zum Turnier weiter schreiten. In Erwartung der Entscheidung, die sich also hinter der Scene vorbereitet, vertreibt sie sich die Zeit mit einem Monologe, der als vollkommener Abklatsch eines früher von ihr gehaltenen die betreffenden Vorzüge ihrer beiden Liebhaber gegen einander abwägt, wobei sie so wenig wie vorher zu einem Resultate gelangt. — Nach dem lauten Geschrei der Zuschauer und nach den Berichten eines abgesandten Dieners scheint sich der Sieg zunächst dem Palamon zuzuneigen, dann aber dem Arcitas, der denn auch wirklich bald darauf, von Theseus und seinem Hofe begleitet, als Sieger und folglich als Emilia's Bräutigam auftritt. Die Lobsprüche, mit denen Theseus ihn der Braut vorstellt, sind zum Theil recht originell für einen Dichter, dem im Grossen und Ganzen eben kein Uebermass von Originalität zugeschrieben werden kann. Im Vergleich mit Arcitas, meint Theseus, sei Hercules eine bleierne Sau! Der Wettkampf der beiden Vettern, wie er so eben ausgefochten wurde, erinnert ferner den Theseus an den Gesangswettkampf zweier Nachtigallen, den er einmal »an das Ohr der Nacht habe schlagen hören«. — Was die Unterliegenden, Palamon und seine drei armen Ritter, betrifft, fügt Theseus hinzu, so sollen sie auf der Stelle hingerichtet werden, da, wie er wisse, ihr Leben ihnen doch nur zur Last sei. Wir sehen, eine überraschende Originalität drängt hier die andere, auch darin originell, dass der Dramatiker hier rein aus seinem eignen Ingenium schöpfte und seinem Chaucer nichts zu verdanken hat. Bei letzterem wohnt Emilia, wie das denn auch natürlich ist, dem freilich im Gedicht von vornherein weniger grausam und blutig angelegten Kampfspiele bei, und auch bei Chaucer bleibt Arcitas der Sieger, bis dass im entscheidenden Momente die in Aussicht gestellte göttliche Intervention erfolgt. Vor einem Rachegeist, auf Saturns Gesuch von Pluto aus der Unterwelt emporgesandt, scheut sich das Ross des Siegers

---

[1]) Vgl. *Pericles, Prince of Tyre,* Akt II, Scene 2, zum Schluss.

und wirft seinen Reiter ab, der, an Kopf und Brust arg verletzt, betäubt am Boden liegt und so in den Palast getragen wird. Alle an ihn verwandte ärztliche Kunst vermag sein Leben nicht zu retten. Im Vorgefühl des nahen Todes lässt er Emilia und Palamon vor sein Sterbelager kommen und empfiehlt seiner Braut seinen versöhnten Vetter, falls sie jemals noch vermählt werden sollte.

A. V, Sc. 4.[1]) Palamon und seine Ritter, denen nach Theseus' kühner Voraussetzung das Leben doch nur zur Last sei, erscheinen, mit gefesselten Händen und Armen, in Begleitung des Henkers und des Kerkermeisters. Der Block, auf den sie ihre Köpfe legen sollen, steht schon bereit. Palamon tröstet sich und seine Leidensgenossen mit dem leidigen Troste, dass sie auf diese Manier dem Greisenalter, der Gicht und dem Rheumatismus, die des Alters Erbtheil seien, zuvorkommen. Im Begriff, sich zuerst köpfen zu lassen, wird er den Kerkermeister gewahr und erinnert sich, etwas spät freilich, der Verpflichtungen, die er gegen dessen Tochter hat. Er erkundigt sich nach ihrem Befinden, und da er hört, dass sie wiederhergestellt sei und nächstens heirathen wolle, übergiebt er dem Vater eine Geldbörse für sie. Die andern Ritter folgen diesem grossmüthigen Beispiele einer Heirathsausstattung, wobei der zweite Ritter etwas indiscret fragt, ob sie noch Jungfer sei. — *Is it a maid?* — Palamon bejaht das, soviel er wisse: *Verily, I think so,* worauf denn alle Ritter sich ihr bestens empfehlen lassen. — Der Dramatiker scheint hier ganz vergessen zu haben, oder sein Palamon hat es vergessen, dass von Palamon's Seite dem Mädchen schon viel früher (Akt IV, Scene 1) ein ansehnliches Geldgeschenk zur Hochzeit bestimmt war. Aber in diesem Drama muss eben jede Situation, Redewendung und Einzelnheit zweimal vorkommen, damit sie den gehörigen Effekt mache. — Mittlerweile hat Palamon das Haupt schon auf den Block gelegt, als der Lebensretter Pirithous erscheint. Er berichtet den Unfall des Arcitas, nach Chaucer, nur dass im Drama das Ross nicht vor dem Rachegeist aus der Unterwelt, den der Dramatiker nach seinem System nicht wohl gebrauchen

[1]) Von Shakspere, nach Spalding und Hickson. Mit Fletcher's Interpolationen, nach Swinburne und Littledale.

konnte, scheu geworden, sondern — viel wunderbarer und überraschender — vor einem Feuerfunken, den sein eigner Hufschlag aus dem Pflasterstein herausschlug. — So wird im Drama zu einem blossen merkwürdigen Zufall, was im Gedicht viel sinniger eine von den Göttern zur definitiven Ausgleichung der vetterlichen Conflikte veranstaltete Fügung war. — Den Schluss des Dramas bildet dann das Auftreten des Theseus und der Seinen sammt dem auf einem Stuhl hereingetragenen sterbenden Arcitas. In Uebereinstimmung mit dessen letzten Worten verlobt denn Theseus seine Schwägerin dem Palamon aus dem Grunde, dass dieser sie doch früher als Arcitas erblickt habe, also ein näheres, auch von dem sterbenden Vetter eingeräumtes Anrecht auf sie besitze.

Damit schliesst denn ein Drama, an dessen glücklicher Vollendung mit vereinten wetteifernden Kräften gearbeitet zu haben also Shakspere und Fletcher sich rühmen dürfen — nach der Meinung vieler englischer Kritiker.

II.

FLETCHER'S ANGEBLICHE BETHEILIGUNG AN SHAKSPERE'S KING HENRY VIII.

In der englischen Shaksperekritik lässt sich seit geraumer Zeit eine doppelte Strömung constatiren, auf welche die sprichwörtliche Redensart: Mit der einen Hand geben und mit der andern wieder nehmen, ihre Anwendung findet. Während man einerseits unserm Dichter Paternitätsrechte vindiciren möchte auf dramatische Findelkinder, deren Dasein er schwerlich verschuldet hat, bestreitet man ihm andrerseits diese Rechte an seine legitimen und anerkannten Geistessprösslinge, oder man weist ihm wenigstens Mitväter nach, die ihm bei der Erzeugung derselben geholfen haben sollen. Gelegentlich vereinigen sich auch beide, eigentlich einander widersprechende Tendenzen zu einem gemeinsamen Resultate, wie es in dem Falle des Dramas *The two noble Kinsmen* vorliegt und von mir in einer Abhandlung unseres letzten Jahrbuchs kritisch geprüft wurde. Unter den Arbeiten englischer Shakspereforscher, deren Argumente zu Gunsten einer Shakspere-Fletcher'schen Autorschaft des genannten Dramas ich zu beleuchten hatte, verdiente eine besondere Berücksichtigung ein Aufsatz des verstorbenen Samuel Hickson, abgedruckt in den *Transactions of the New Shakspere Society 1874*. Ihm voran geht, in dem Appendix desselben Bandes, ein Aufsatz, der

insofern eine ähnliche Tendenz verfolgt, als er gleichfalls Fletcher und Shakspere an der Abfassung eines Dramas gleichbetheiligt darzustellen sich bemüht. Die Tendenz spricht sich schon in dem Titel aus: *On the several shares of Shakspere and Fletcher in the Play of Henry VIII.; by James Spedding etc.* — In einer Note wird bemerkt, dass der betreffende Aufsatz ursprünglich im *The Gentleman's Magazine* — August 1850 unter dem Titel: *Who wrote Shakspere's Henry VIII.* erschienen war. In dem neuen Abdruck der Transactions folgt nach Spedding's Abhandlung dann noch ein Anhang von Hickson und einer von Fleay, die beide zur Bekräftigung der Spedding'schen Argumente dienen sollen. Auf den ersteren werden wir noch zurückzukommen haben bei unserer Prüfung dieser Argumente, welche zunächst nach Spedding's Darlegung angeführt werden müssen.

Spedding beginnt mit kurzen Citaten früherer Kritiker, die in *King Henry VIII.* auffällige Abweichungen von des Dichters sonstiger Art entdeckt haben wollen: Abweichungen in der Construction des Dramas, das sich schwer unter einen einheitlichen Gesichtspunkt bringen lasse, und Abweichungen in metrischer und stilistischer Hinsicht. Eine Erklärung und zugleich eine Vervollständigung dieser Wahrnehmungen seiner kritischen Vorgänger findet Spedding nun in der Hypothese, dass nur ein Theil des Dramas, so wie der ursprüngliche Plan desselben von Shakspere herrühre, dass ein andrer Theil aber dann unter bedeutender Modifikation des Shakspere'schen Entwurfes von Fletcher ergänzt worden sei; und zwar stellt sich der Kritiker den Hergang dieser Arbeitsvertheilung vermuthungsweise folgendermassen vor. Shakspere habe zunächst ein grosses historisches Drama von Heinrich dem Achten im Sinne gehabt, welches die Ehescheidung Katharina's, den Sturz Wolsey's, Cranmer's Emporkommen, die Krönung der Anna Boleyn und die definitive Losreissung der Englischen von der Römischen Kirche, letzteres als den Mittelpunkt des poetischen Interesses, umfasst haben würde. In der Ausführung dieses Planes sei der Dichter vielleicht bis zum dritten Akt gelangt, als seine Schauspielgenossen am Globustheater in Verlegenheit um ein neues Drama gewesen wären, um

damit die Vermählung der Prinzessin Elisabeth mit dem deutschen Pfalzgrafen zu feiern. Da habe denn Shakspere in der Meinung, sein halbvollendetes Stück möchte ihnen helfen, ihnen sein Manuscript eingehändigt, und diese hätten es dem damals schon berühmten Fletcher zur Vollendung übergeben. Der aber habe den ursprünglichen Shakspere'schen Plan für die Gelegenheit nicht sehr geeignet und dessen fernere Bearbeitung über seine eigne Befähigung weit hinausgehend erachtet. Er habe deshalb Shakspere's drei Akte zu fünf Akten erweitert, indem er augenfällige pomphafte Scenen eingefügt und beschreibende Stellen und lange poetische Unterhaltungen, in denen seine Stärke beruhte, hinzugethan. Alle Anspielungen auf die grosse kirchliche Revolution habe er fallen lassen, weil er damit nicht fertig werden konnte, und weil ihm das Material dazu gefehlt. Was daher die Mitte des Dramas sein sollte nach Shakspere's Plan, das habe er zum Schlusse desselben gemacht und so ein glänzendes historisches Maskenspiel oder Spektakelstück *(historical masque or showplay)* geliefert, das gewiss damals sehr populär gewesen und immer so geblieben sei.

This is a bold conjecture, but it will account for all the phenomena — so schliesst Spedding diesen Theil seiner Deduction. Auf die *phenomena,* d. h. auf die in *King Henry VIII.* angeblich zu Tage liegenden Diskrepanzen des Plans, des Stiles und des Verses werden wir später zurückkommen. Hier haben wir es zuvörderst mit der von Spedding selbst eingeräumten Kühnheit seiner Conjectur zu thun und sehen uns deshalb nach etwaigen äusserlichen Stützen derselben um, da die sogenannten innerlichen Merkmale einer doppelten Autorschaft theils zu sehr auf subjectiven Anschauungen beruhen, theils in richtigerer Deutung sich sehr wohl auf einen Autor zurückführen lassen, wie späterhin plausibel gemacht werden soll. Um solche äussere Stützen zur Beglaubigung ist es aber misslich bestellt. Fletcher's Name ist niemals früher mit *King Henry VIII.* in Verbindung gebracht worden, und doch wäre eine auch nur partielle Betheiligung seinerseits an diesem Drama schwerlich unbeachtet geblieben, schon als einzige Probe seiner dichterischen Thätigkeit auf dem Gebiete der englischen Geschichte. Bekanntlich findet sich

in der langen und bunten Reihe der Fletcher'schen Dramen kein einziges, das dem Begriff der Shakspere'schen »Histories« entspräche, so vielfach auch im übrigen der jüngere Dichter dem älteren in allen dramatischen Stoffen, Combinationen, Situationen, Charakteren und Pointen geflissentlich nachgeahmt haben mag. Fletcher würde sich in *King Henry VIII.* auf ein bis dahin ihm gänzlich fremdes Feld der Dramatik gewagt und dieses Wagestück damit begonnen haben, dass er Shakspere's wohlbedachten Plan, der ihm doch aus dem, nach Spedding's Hypothese, durch die Globusschauspieler eingehändigten Manuscripte klar geworden sein musste, willkürlich umgeändert hätte. Und zu welchem Zwecke hätte er sich diese Freiheit, so dreist mit dem Torso eines »grossen historischen Dramas« des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Shakspere umzuspringen, genommen oder nehmen dürfen? Um ein Gelegenheitsstück für die Vermählungsfeier der Tochter Jacob's I. mit dem deutschen Pfalzgrafen in aller Eile herzustellen, lautet Spedding's Vermuthung. Die Hypothese, *King Henry VIII.* sei zu solchem Zwecke aufgeführt, ist allerdings schon vor Spedding mehrfach geäussert worden, ohne dass man irgend eine überlieferte Notiz zu deren Gunsten hätte anführen können. Eine Vorführung der Ehescheidung des Königs Heinrich, deren sinnliche Motive der Dichter deutlich genug hat durchblicken lassen, eine pomphafte Inscenirung der Krönung der Anna Boleyn, deren baldiges tragisches Ende auf dem Schaffot jedem Zuschauer mitten in ihrer jungen Herrlichkeit vorschweben musste, Buckingham's Hinrichtung, Wolsey's Sturz, die königliche Gevatterswürde Cranmer's, bei der Jedermann an seinen Ketzertod dachte — alle diese Hauptincidenzpunkte des Dramas bieten so wenige geeignete Beziehungen auf die betreffende Vermählungsfeier dar, dass sie kaum danach aussehen, als seien sie geflissentlich zur Verherrlichung dieses festlichen Anlasses dramatisch verarbeitet worden. Wenigstens hätte der Bearbeiter, um dem von Haus aus unpassenden und widerhaarigen Stoff seinem hohen Zuschauerkreise einigermassen mundgerecht zu machen, andre Beziehungen in der Gestalt von schmeichelhaften Complimenten und loyalen Anspielungen erst hineintragen müssen, wie das ja bei den

»Masques« und sonstigen für Hoffeste speciell verfassten dramatischen Gelegenheitsstücken jener Zeit als eine selbstverständliche Regel galt. Von solcher Appretur lässt sich aber im *King Henry VIII.* nicht die leiseste Spur nachweisen, und selbst der in Cranmer's Prophezeiung am Schlusse des Dramas eingeflochtene Passus zum Preise Jacob's I., den wir weiterhin näher betrachten werden, spricht eher gegen als für eine solche Annahme. War dieser Passus, nach dem Dafürhalten vieler Kritiker, wirklich eine spätere, zu besonderm Anlasse veranstaltete Interpolation, so hätte der Verfasser, falls dieser besondere Anlass die pfalzgräfliche Hochzeit gewesen wäre, in das ziemlich vage und conventionell gehaltene Lob des Königs mit unabweislichem A-propos, auch eine Anspielung auf dieses freudige und politisch hochwichtige königliche Familienereigniss hineinbringen müssen. Aber auch davon findet sich keine Spur.

Zu diesem ersten Einwand gegen Spedding's »kühne Conjectur« gesellt sich ein zweites Bedenken, das nicht den neuentdeckten Mitverfasser des *King Henry VIII.*, sondern den altanerkannten ursprünglichen Verfasser betrifft. Sollte Shakspere in seiner spätesten, reifsten Zeit ein grosses historisches Drama, das er nach dem von Spedding uns enthüllten Plane ganz eigenartig und abweichend von allen seinen früheren »Histories« entworfen und bereits in den drei ersten Akten vollendet hatte, mit solcher gleichgültigen Resignation den Globusschauspielern zu beliebiger Verballhornisirung durch Fletcher überlassen haben, lediglich um den befreundeten Komödianten aus einer augenblicklichen Verlegenheit zu helfen? Angenommen einmal, dass dieser Nothfall, ein Gelegenheitsstück für die fürstliche Vermählungsfeier zu liefern, wirklich vorgelegen — wovon wir aber, wie gesagt, Nichts wissen — und dass Shakspere's unvollendetes Drama dazu ihm selber passend erschienen, so würde der Dichter der drei ersten Akte wohl selbst die letzten beiden, in seinem Plane längst fertigen, leicht hinzugedichtet haben in derselben Frist, die Fletcher brauchte, um das bereits Vorhandene umzumodeln und das Seinige, quantitativ jedenfalls das Bedeutendere, hinzuzuthun. Oder aber, *King Henry VIII.,* soweit Shakspere ihn damals geschrieben, erschien nicht geeignet zu dem besagten Zwecke,

wie das in der That auch Spedding einräumt: da hätten die Globusschauspieler, anstatt sich selbst und Fletcher mit dem für sie und ihn wenig brauchbaren Shakspere'schen Bruchstück zu behelligen, als praktische Leute mit ungleich leichterer Mühe sich von ihrem bühnengewandten zweiten Dichter ein Stück ganz neu anfertigen lassen, das ihrem speciellen Bedürfnisse besser entsprochen hätte, als dieser, nach Spedding's Dafürhalten, aus so disparaten Elementen im Drange des Augenblicks zusammengeflickte *King Henry VIII.*

Ehe wir uns von dieser Seite der Frage, die Spedding mit einer gewissen Schüchternheit als seine »kühne Conjectur« bezeichnet, ab- und seinen substantielleren Argumenten zuwenden, die er mit der vollen Zuversicht fester Ueberzeugung vorträgt, werfen wir noch einen Blick auf den sogenannten ursprünglichen Entwurf Shakspere's, wie unser englischer Kritiker uns dessen Inhalt — sollen wir sagen: a priori, oder a posteriori? — konstruirt hat. Demnach sollte also der Shakspere'sche *King Henry VIII.* gipfeln in dem Triumph der anglikanischen Kirche, in ihrer Losreissung von Rom. Von dieser Idee eines kirchenpolitischen Schauspiels müssten sich aber doch in den angeblich von Fletcher unberührt gelassenen Shakspere'schen Partien etliche deutliche Spuren aufweisen lassen, zufolge der notorischen Dramatik unseres Dichters, die von vornherein in seinen Werken auf ihr Ziel vorbereitet und unbeirrt durch alle Zwischenfälle darauf lossteuert. Wie wenig sich aber gerade diese, unserm Dichter überhaupt ganz fremde politisch-confessionelle Tendenz in irgend einem Theile des *King Henry VIII.* auch nur andeutet, das wird sich am besten aus der nachfolgenden Analyse des Schauspiels ergeben.

Die Beweise, welche Spedding für eine gemeinsame, oder besser gesagt, abwechselnde Betheiligung Shakspere's und Fletcher's an der Abfassung des *King Henry VIII.* beibringt, sind dreifacher Art: metrische, stilistische und solche, die aus der Structur des Dramas entnommen sind. Wir beschäftigen uns zunächst mit der ersten Kategorie der metrischen Diskrepanzen, welche zwischen den Shakspere'schen und den Fletcher'schen Partien des Dramas obwalten sollen. Spedding bezieht sich dabei auf die schon vor ihm gemachte

Beobachtung, dass Verse mit einer überzähligen Silbe am Ende *(lines with a redundant syllable at the end)* zweimal so viel in *King Henry VIII.* vorkommen wie in irgend einem andern Shakspere'schen Drama. Daraufhin hat Spedding denn die Verse durch den ganzen *King Henry VIII.* hindurch einer genauen silbenzählenden Prüfung unterworfen, deren Resultat das folgende gewesen ist. »In denjenigen Theilen des Dramas«, sagt er, »welche in andern Beziehungen den Stempel Shakspere's an sich tragen, ist das Verhältniss der Zeilen mit überzähliger Silbe nicht grösser als in andern seiner späteren Schauspiele, wie z. B. in Cymbeline und in Winter's Tale — etwa wie 2 zu 7.« Das gilt also von den sechs Scenen des *King Henry VIII.*, welche Spedding auf Shakspere's Rechnung setzt. In den übrigen zehn, angeblich Fletcher'schen, Scenen ist dagegen, wie eine tabellarisch angefertigte Uebersicht demonstrirt, das Verhältniss der Verse mit überzähligen Silben zu dem regelmässigen zehnsilbigen Blankvers theils wie 1 in 2, theils wie 1 in 3. — So weit ist Spedding's Rechenexempel richtig, und Zahlen beweisen bekanntlich. Aber in diesem Falle beweisen sie nur, dass der Gebrauch der Verse mit überzähligen Silben, die wir der Kürze wegen als die unregelmässigen bezeichnen wollen, durch das ganze Drama hindurch stattfindet, und zwar in einigen Scenen häufiger als in andern. Dass aber die ersteren Scenen deshalb unshaksperisch sein müssen, weil sie eine reichlichere Anwendung des unserm Dichter in seiner späteren Zeit vollkommen gemässen und geläufigen unregelmässigen Verses zeigen, das wird durch das Spedding'sche Rechenexempel schwerlich bewiesen. — Zu welchen Trugschlüssen in dem Versuche einer ganz sichern und genauen chronologischen Feststellung der Shakspere'schen Dramen das neuerdings so beliebt gewordene Hülfsmittel der sogenannten »Metrical Tests« geführt hat, und wie wenig haltbare Resultate damit gewonnen sind, das mag hier nur angedeutet werden. Die notorische Thatsache der Wandlungen des Shakspere'schen Versbaues von der strenggebundenen Form seiner Jugenddramen durch eine allmälig und stetig fortschreitende freiere Entwicklung bis zu völliger Emancipation in den Schauspielen seiner spätesten Zeit — diese Thatsache ist ja längst ein, immerhin mit Vorsicht zu

benutzender, Leitfaden geworden für die chronologische Bestimmung der Reihenfolge der Dramen im allgemeinen, oder, genauer gesagt, für die Einfügung der Dramen in die verschiedenen Perioden der dramatischen Thätigkeit des Dichters. Aber darüber hinaus arithmetisch in diesem oder jenem Drama, je nach der grösseren oder geringeren Anzahl der elfsilbigen Verse unter den zehnsilbigen die chronologische Stellung dieses oder jenes Dramas zu andern feststellen zu wollen, das hiesse doch die Freiheit des Dichters verkennen, der sich nach eignem Ermessen und Belieben der ihm einmal geläufigen, und nicht bloss ihm, sondern auch den gleichzeitigen Dramatikern geläufigen, Versformen bedienen durfte. Man müsste sonst bei unserm Dichter folgendes Raisonnement voraussetzen: »In meinem letzten Drama habe ich mir so und so viele elfsilbige Blankverse gestattet, also darf ich mir in meinem nächsten wohl so und so viele mehr davon erlauben«. — Um nun speciell die Anwendung auf seinen *King Henry VIII.* zu machen, so war zur Zeit, als er dieses Drama, eines seiner letzten, wenn nicht das allerletzte, schrieb, die Versemancipation bei seinen dramatischen Zeitgenossen, z. B. bei Fletcher, quantitativ weiter gediehen; d. h. die unregelmässigen Verse hatten im Verhältniss zu den regelmässigen mehr zugenommen, als bei Shakspere bis dahin der Fall gewesen war. Offenbar war diese neue, bequeme, der Prosa und dem Conversationstone sich annähernde Form den Schauspielern ebenso mundgerecht wie dem Publikum vertraut geworden; und unser Dichter, der ja niemals aufhörte fortzuschreiten und mit dem wechselnden Zeitgeschmack sich in Rapport zu setzen, mochte auch diesem Fortschritte und Zeitgeschmacke sich leicht anbequemen; handelte es sich da doch lediglich um einen häufigeren Gebrauch einer Versform, die er in bescheidnerem Masse schon vorher angewandt hatte. Und zwar that er das zuerst nur versuchsweise und theilweise, indem er in einigen Scenen seines *King Henry VIII.* die Metrik seiner andern spätern Schauspiele beibehielt, in andern Scenen aber die noch freiere Metrik der jüngern Zeitgenossen als die zeitgemässere adoptirte. Die daraus sich ergebenden Diskrepanzen durfte er um so eher unbeachtet lassen, als ja auch das Publikum, für das allein er sein

Drama dichtete, sie unbeachtet liess. Erst die Kritik einer viel spätern Zeit, welche das gedruckt vorliegende Buch studierte, nicht das gesprochene lebendige Wort einfach auf sich wirken liess, hat daran Anstoss genommen und endlich in tabellarischer Uebersicht das Vorhandensein dieser metrischen Unterschiede zwischen den einzelnen Scenen so evident dargethan, dass ein Widerspruch dagegen kaum noch möglich ist. Nur dass diese Differenzen von einem zweiten Verfasser, nicht von dem ersten herrühren sollen, beweist die tabellarische Uebersicht nicht, und ebenso wenig beweist sie, dass dieser zweite Verfasser gerade Fletcher sein müsste, und zwar, wie Spedding behauptet und an Fletcher's gleichzeitigen Dramen glaubt nachweisen zu können, Fletcher in seiner mittleren Periode. Allenfalls lässt sich so viel einräumen, dass Fletcher in dieser seiner mittleren Periode das tonangebende Muster des auf der Bühne herrschenden Verses war und als solches von vielen andern Dramatikern nachgeahmt wurde. Müssten wir also nothgedrungen eine zweite Hand in *King Henry VIII.* annehmen, so könnte diese Hand ebenso gut die irgend eines andern in Fletcher's Schule gegangenen Dichters wie die Hand Fletcher's gewesen sein. Ja, alle Wahrscheinlichkeit spräche dafür, dass eher ein untergeordneter Dichter sich zu solcher secundären Arbeit hätte bereit finden und von den Globusschauspielern anwerben lassen, als gerade der damals auf der Höhe seines Ruhmes stehende, auf jedem andern dramatischen Gebiete, nur nicht auf dem der Englischen »Histories«, sich bewährt habende Fletcher.

Was von den metrischen Diskrepanzen gesagt ist, das gilt auch von den stilistischen, freilich nicht ganz so unbedingt, insofern sich die letztern nicht so zahlenmässig nachweisen lassen wie die erstern. Dass sie aber vorhanden sind und gleichfalls einer Scheidung der Scenen in *King Henry VIII.* zu Grunde gelegt werden können, das wird schon durch das interessante Faktum erwiesen, dass, unabhängig von Spedding, ein andrer namhafter englischer Kritiker, Hickson, in der Prüfung des Textes nach dieser Seite hin zu demselben Resultate gelangt ist, wie Spedding, d. h. dass er dieselben sechs Scenen Shakspere zuschreibt und dieselben zehn Scenen

ihm abspricht. Hickson ist in Betreff der leztern zehn Scenen von Fletcher's Autorschaft so fest überzeugt wie von seiner eignen Identität. *My conviction here is as complete as it is of my own identity*, sagt er und fährt dann fort: *But beyond, at present, all is dark; I cannot understand the arrangement; and I doubt if my friend who has treated the question with so much ability, is altogether satisfied with his own explanation.* — Wir nehmen Akt von diesem Geständniss Hickson's, dass er sich das Arrangement, d. h. die Arbeitstheilung zwischen Shakspere und Fletcher nicht erklären könne, und dass Spedding's, bereits ausführlich besprochener, »Erklärungsversuch« schwerlich diesem selbst genügen werde. Wir fürchten aber, jeder andere Erklärungsversuch wird nicht glücklicher ausfallen, und die Hypothese von der gemeinsamen Shakspere-Fletcher'schen Autorschaft wird nach dieser Seite hin niemals die Probe bestehen können.

Indem wir die unleugbaren stilistischen wie die metrischen Abweichungen, welche einzelne Partien des *King Henry VIII.* von andern unterscheiden, auf eine und dieselbe Quelle, d. h. auf Shakspere zurückführen, erinnern wir uns, wie innig in der dramatischen Sprache der Zeit Vers und Stil mit einander verknüpft waren und welche Wechselwirkung zwischen beiden bestand. In dem Masse, in welchem der Vers in seinem freieren Bau sich der Prosa annäherte, in demselben Masse ward auch der Stil in der Wahl des Ausdrucks, in der nachlässigeren Construction dem gemessenen und gehaltenen höheren poetischen Tone entfremdet und dem leichteren bequemeren Conversationstone der Prosa nahe gebracht. Dieselbe Tendenz, welche bei den Dramatikern und beim Publikum der Emancipation des Versbaues Vorschub leistete, führte auch die Emancipation des Satzbaues herbei, und in beiden Beziehungen mochte Shakspere gelegentlich sich gemüssigt sehen, der neueren Geschmacksrichtung seinen Tribut zu zollen und zu den so mannigfach wechselnden Stil- und Versnüancen, die er nach und nach in seiner Dramatik entwickelt hatte, auch diese letzte Nüance hinzuzufügen. Und zwar durfte er am ersten die beliebige Vertauschung einer Tonart mit der andern sich gestatten in einem Drama, das im Gegensatze zu

der sonstigen geschlossenen und einheitlichen Structur seiner Schauspiele, wenn auch nur scheinbar, verschiedene Elemente an einander reihte in loserer, lediglich durch eine vom Dichter hineingelegte Idee, aber nicht durch seine historischen Quellen motivirter Verbindung. Und damit wären wir denn bei dem Cardinalpunkte der Autorfrage angelangt, bei der Untersuchung, ob die vermeintlichen disparaten Elemente in der Anlage und Ausführung des Dramas uns berechtigen und zwingen, die Mitwirkung eines zweiten Dichters vorauszusetzen, oder ob sich ein einheitlicher Gesichtspunkt entdecken lässt, unter welchem das Werk als ein aus Shakspere's Geiste hervorgegangenes Ganzes erscheint.

Als Shakspere an die Abfassung seines *King Henry VIII.* ging, lag die Abfassung seiner früheren »Histories« schon weit hinter ihm, nicht nur die des ersten tetralogischen Cyclus seiner jugendlichen Periode, sondern auch die des zweiten seiner mittleren. Der Dichter selbst war in der Vertiefung seiner Weltanschauung, in der Beschäftigung mit psychologischen Problemen fortgeschritten über die stofflichen Interessen, denen seine Dichtung sich früher vorzugsweise zugewandt hatte, zu einer sinnigeren Betrachtung menschlicher Charaktere und menschlicher Schicksale in ihrem Aufgang und in ihrem Niedergang. Diese Tendenz einer tiefsinnigen Betrachtung wird in *King Henry VIII.* ebenso zur leitenden Idee, wie solche sich in allen übrigen Werken der dritten und letzten Periode des Dichters ausspricht. Schon an und für sich liess sich der Stoff, der ihm in seinen Quellen für die Regierung Heinrich's des Achten vorlag, absolut nicht in der Weise behandeln, in welcher er die in der Chronik vorliegenden Materialien zur Geschichte des Lebens und der Thaten der früheren englischen Könige behandeln durfte. Man hat seine früheren »Histories« gelegentlich als »dramatisirte Chroniken« bezeichnet. Die Bezeichnung ist falsch, wenn sie eine Schmälerung und Verkennung der überall auch in ihnen vorwaltenden selbstständigen Schöpfungs- und Gestaltungskraft des Dichters impliciren soll; aber sie ist richtig, wenn sie die Chronik als die Basis der historischen Dichtung Shakspere's auffasst. In keinem Sinne aber kann sein *King Henry VIII.* als eine dramatisirte

Chronik gelten. Der Stoff, der ihm hier sich darbot, war in seiner Totalität einer Dramatisirung durchaus unfähig, und eine partielle Verarbeitung dieses Stoffes zu einer »grossen historischen Tragödie« etwa nach dem Plane, den Spedding bei unserm Dichter voraussetzt, wäre am allerwenigsten Shakspere's Beruf gewesen, wie wir das vorher erkannt haben. Dem Genius seines gereifteren Alters folgend, konnte er aus der Geschichte Heinrichs des Achten nicht das Augenfälligste, das Kirchenpolitische, die Losreissung der anglikanischen Kirche von Rom zum speciellen Gegenstande seines Dramas auswählen. Was seinem Geistesauge vorzugsweise auch in der Geschichte dieses Tudorkönigs anziehend und einer Dramatisirung werth erscheinen mochte, das lag nach einer andern Seite hin, und das ist im Allgemeinen in Bezug auf die Tendenz der spätesten Shakspere'schen Dramen schon vorher angedeutet worden. Die Nichtigkeit und Unbeständigkeit irdischer Grösse, das Emporsteigen zur Höhe weltlicher Macht und Herrlichkeit, den jähen Sturz von solcher Höhe herab, diesen steten Wechsel menschlicher Geschicke, an einer Reihe von Bildern aus Heinrichs des Achten Regierung uns dramatisch vorzuführen und unsere Theilnahme dafür anzuregen, das und nichts Anderes scheint Shakspere beabsichtigt zu haben, als er sein letztes historisches Drama schrieb. Einen Mittelpunkt fanden dann diese verschiedenen, im Uebrigen scheinbar locker verbundenen Partien des Schauspiels in der Figur des Königs, um welche die betreffenden Persönlichkeiten sich reihten; aber zu einem versöhnenden Abschluss des Ganzen konnte diese königliche Figur nicht dienen, weder im Sinne der Chronik, so weit der Dichter sie benutzte, noch im Sinne des Dichters selbst. Seinen versöhnenden Abschluss gewann das Drama erst in der prophetischen Hindeutung auf die jenseits desselben liegende Zukunft, auf die Erscheinung der Elisabeth als der Erlöserin aus allen den trüben Wirren, welche die Regierung ihres Vaters charakterisirten.

So zieht sich denn eine ahnende Beziehung auf das Kommen des in Elisabeth personificirten Heiles, als des Glanz- und Höhepunktes der vaterländischen Geschichte, wie ein rother Faden durch den ganzen, so bunten und mannigfachen Inhalt des *King Henry VIII.*

und erklärt zugleich die manchen Kritikern befremdliche Thatsache, dass ein in seinem Verlaufe eher zur Trauer stimmendes Schauspiel doch am Schlusse zur Fröhlichkeit auffordern darf.

Von dem Standpunkt aus, auf den die vorhergehenden Betrachtungen uns geführt haben, erforschen wir nun den Bau des *King Henry VIII.* im Einzelnen, in einer Analyse, welche die consequente Entwickelung einer Scene aus der andern und damit den einheitlichen Zusammenhang des Ganzen als das Werk eines dichterischen Geistes nachzuweisen sich bestreben wird. Selbstverständlich müssen dabei zugleich Spedding's Einwendungen gegen unsere Behauptung eines einheitlichen Ganzen geprüft und erörtert werden.

Wir beginnen mit dem Prolog. Während Hickson's tabellarische Uebersicht den Prolog wie den Epilog unbedenklich Fletcher zuertheilt, fehlt derselbe zwar in Spedding's sonst mit Hickson übereinstimmender Tabelle. Indess geht aus Spedding's Abhandlung deutlich genug hervor, dass auch er ihn für kein Shakspere'sches Werk hält. Wir stimmen in diesem Falle ausnahmsweise mit den beiden englischen Kritikern überein, nur dass auch hier nicht Fletcher die Hand im Spiele gehabt zu haben scheint, sondern ein andrer, im Interesse des Globustheaters schreibender Dichter, der die Vorzüge des Shakspere'schen Schauspiels, nämlich dessen historische Wahrheit, gehaltenen Ernst, rührende Wirkung und Prachtentfaltung, zu betonen hatte, im Gegensatze zu anderen zeitgenössischen Bühnenbearbeitungen desselben Stoffes, denen diese Vorzüge abgingen. Von den eigentlichen Shakspere'schen Motiven scheint aber der Verfasser des Prologs, der natürlich auch den Epilog verfasst hat, keine Ahnung gehabt zu haben.

Die Eröffnungsscene (A. 1, Sc. 1), deren echt Shakspere'schen Stempel in der gedrungenen Sprache, in dem raschen Wechsel der Gedanken und Bilder, in dem sorglosen und doch harmonischen Versbau, in dem kühnen Satzbau Spedding trefflich charakterisirt, beginnt mit einer glänzenden Schilderung der Zusammenkunft des englischen und des französischen Königs auf französischem Boden. Der Dichter hat damit keineswegs ein rhetorisches Prachtstück liefern wollen, sondern auch hier schon die Nichtigkeit jenes hohlen

Pompes in's Auge gefasst, der, vom Cardinal Wolsey in Scene gesetzt, nur zu allgemeiner Unzufriedenheit im Innern und zu neuer Verfeindung mit Frankreich nach aussen hin ausschlug. Auch Buckingham's leidenschaftlicher Ausbruch, der sein gespanntes Verhältniss zu dem übermächtigen Cardinal charakterisirt, knüpft zunächst an die Schilderung dieser kurzen französischen Herrlichkeit an und giebt seinem Interlocutor Gelegenheit, in wohlgemeinten Warnungen uns Buckingham's gefährdete Stellung zu enthüllen. So werden wir in der Shakspere'schen Weise, die Gemüther der Zuschauer auf alles Kommende vorzubereiten und nie durch Ueberraschung zu wirken, auf die noch am Schlusse der ersten Scene erfolgende Verhaftung Buckingham's hingeführt.

Die zweite Scene des ersten Akts, in welcher Spedding mit Recht dieselben charakteristischen Shakspere'schen Merkmale findet, wie in der vorhergehenden Scene, bringt nicht nur Buckingham's Schicksal seiner drohenden Katastrophe näher, sondern knüpft auch neue Fäden an die schon angesponnenen an. Indem die Königin Katharina als Anwalt für Buckingham, Wolsey's Todfeind, und zugleich als Klägerin gegen Wolsey erscheint, fühlen wir, dass Wolsey sich zweier Gegner zu entledigen hat, des einen durch die Hinrichtung, der andern durch die Ehescheidung. Letztere lauert freilich zunächst nur im Hintergrunde, aber der ausgesprochene Gegensatz zwischen dem Cardinal und Katharina lässt doch keine andre Lösung erwarten.

Den Rest des ersten Akts, die dritte und vierte Scene, spricht nun Spedding Fletcher zu. Die Sprache, sagt er, werde plötzlich conventionell, der Versbau manierirt, und dem Witze fehle Munterkeit und Charakter. Wie nun aber, wenn Shakspere mit feiner Nüancirung dem frivolen Geschwätz der Höflinge in Vers und Stil eine andre Färbung geliehen hätte als dem politischen Pathos der Höhergestellten vor- und nachher? Wie nun, wenn Shakspere die Gesellschaft, die sich bei Wolsey versammelt, nicht mit der Fülle des Witzes ausstatten wollte, die er vermuthlich ihr in Wirklichkeit nicht zugetraut? Im Uebrigen lässt sich leicht der Zusammenhang nachweisen, in welchem diese beiden Scenen mit dem Vorhergehenden

und mit dem Folgenden stehen. Die plötzliche Verbannung der französischen Manieren und Moden vom Hofe Heinrich's des Achten, die sich in Folge der königlichen Entrevue in Frankreich dort eingenistet haben, erscheint als eine offenbare direkte Nachwirkung des neuerfolgten Bruches zwischen England und Frankreich. Und die körnigen pikanten Aeusserungen des Unwillens englischer Hofherren über die Nachäffung französischer Narrheiten, sowie gleich darauf die Aeusserungen des Triumphs über deren Verbot scheinen uns aus Shakspere's bester Laune zu stammen. Im Uebrigen bereitet die dritte Scene so speciell auf die vierte, die Bankettscene bei Wolsey, vor, dass, wer die eine geschrieben hat, auch die andre geschrieben haben muss. Zunächst wird der schon charakterisirte Ton der Höflinge festgehalten, hier den Damen gegenüber wie vorher unter sich. Und da ist wohl die Vermuthung statthaft, dass Fletcher, wäre er der Verfasser dieser galanten Hofconversation gewesen, dieselbe viel stärker mit der bei ihm in solchen Fällen beliebten Zuthat feiner Obscönitäten ausgestattet haben würde, während Shakspere sich seiner Art gemäss auf ein sehr bescheidnes Mass solcher Zweideutigkeiten beschränkt. — Der zweite Theil der vierten Scene, wo der König und seine Freunde als Schäfer maskirt beim Bankett erscheinen, und am Tanze theilnehmen, ist bekanntlich auf die von Shakspere vorzugsweise benutzte Holinshed'sche Chronik gegründet. Nur dass der König bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal der Anna Boleyn ansichtig wird und sich augenblicklich sterblich in sie verliebt, ist eine Erfindung des Dichters, der doch nur Shakspere gewesen sein kann. Oder sollte Shakspere unbegreiflicher Weise diese erste Begegnung Heinrich's mit Anna, gleichsam den ersten Einschlag des vorhin erwähnten rothen Fadens, der auf Elisabeth hinaus läuft, ausgelassen und seinem spätern angeblichen Mitarbeiter zur nothwendigen Ergänzung überlassen haben? Wir bekennen, dass wir weder jenem eine so grobe Nachlässigkeit, noch diesem eine so feine Berechnung zuzutrauen vermögen. Dass diese Partie nicht das Pathos einer Liebesscene — entsprechend dem *love at first sight* — bekundet und, trotz ihrer verhängnissvollen Bedeutung für die Folgezeit, in keiner Weise an die Bankett-

scene im Hause der Capulets erinnert, das liegt in der Natur der Sache und in dem Charakter der betreffenden Persönlichkeiten. Heinrich soll keinen Romeo und Anna keine Julia vorstellen, und Nichts lag unserm Dichter ferner als der Gedanke, der Entwickelung dieses hier entstehenden Liebeshandels in seinem Drama einen weitern Spielraum zu gönnen, als die Oekonomie des Ganzen durchaus verlangte. Hätte aber Fletcher diese Scene erfunden, so würde er schwerlich eine solche Zurückhaltung in der Ausmalung der Situation erwiesen haben, wie Shakspere gethan. Shakspere's lakonisches Liebesbekenntniss Heinrich's: *The fairest hand I ever touch'd. O, beauty! Till now I never knew thee* — würde Fletcher gewiss in längeren Tiraden ergossen haben.

Die Anfangsscene des zweiten Akts bringt uns zu Buckingham, der ersten gefallenen Grösse in diesem Schauspiel menschlicher Schicksalswechsel, zurück. Es ist ganz in Shakspere's Manier, dass er von der Gerichtsverhandlung, die den Herzog zum Tode verurtheilt, uns nur berichten lässt, nicht aber diese selbst uns vorführt. Sie hätte den Eindruck einer spätern wichtigeren Gerichtsscene vorweggenommen und beeinträchtigt, und sie hätte ausserdem Manches enthalten, was für den zweiten Theil dieser Scene, Buckingham's letzte Worte auf seinem Todesgange, aufgespart werden musste. Eine solche weise Beschränkung des Effekts liegt aber der Dramatik Fletcher's, der seine Scenen sorglos aneinanderzureihen pflegt, ziemlich fern. Und doch soll nach Spedding's Urtheil Fletcher, nicht Shakspere, der also um seines Buckingham's tragisches Ende sich nicht weiter gekümmert hätte, diese Scene verfasst haben! Spedding beruft sich zum Beweise dafür auf den grossen Unterschied zwischen der früheren leidenschaftlichen und trotzigen Redeweise Buckingham's und der jetzigen gemässigten und resignirten. Dieser Unterschied ist unleugbar, wird aber hinlänglich motivirt durch die Verschiedenheit der beiderseitigen Situation. Der mitten im Kampfe des Lebens stehende erbitterte Gegner Wolsey's musste anders denken und reden als das zum Schaffot schreitende Schlachtopfer Wolsey's. Der Uebergang vom erstern zum letztern wird übrigens schon vorbereitet durch Buckingham's bedeutsame Worte am Schlusse der

ersten Scene des ersten Akts. Oder sollten auch diese eine Interpolation Fletcher's sein? Was Buckingham da sagt: *I am the shadow of poor Buckingham* etc., das klingt ebenso resignirt wie sein von Spedding unserm Dichter abgesprochener *dying-speech.*

Von grösster Bedeutung für den Fortgang des Dramas, wie es der ursprüngliche Verfasser entworfen haben musste, ist die folgende zweite Scene des zweiten Akts. Zunächst wird eine neue Probe von Wolsey's gewaltthätigem Uebermuth gegeben und dann die blinde Vorliebe des Königs für den allgemein verhassten Cardinal von verschiedenen Pairs beklagt. Dem Cardinal wird von ihnen zugleich die Anregung von Gewissenszweifeln in der Seele des Königs wegen seiner Ehe mit Katharina, der Wittwe seines verstorbenen Bruders Arthur, Schuld gegeben. Ueber die Natur dieser Gewissenszweifel lässt uns der Dichter aber nicht im Unklaren, und wenn er Suffolk spöttisch sagen lässt: *No, his conscience has crept too near another lady,* so erinnern wir uns, dass wir dieser *another lady* bereits auf dem Wolsey'schen Bankett begegnet sind. Mit dem Auftreten des Königs und des Cardinals wird dann die Ehescheidungsfrage angebahnt, und zwei neue, für die weitere Entwickelung des Dramas nothwendige Figuren, Cardinal Campeius und Gardiner, werden eingeführt. Und auch diese für die Verbindung des Vorhergehenden mit dem Folgenden durchaus unentbehrliche, in den Gang der Handlung organisch eingreifende Scene soll, nach Spedding's Meinung, Shakspere ausgelassen und Fletcher nachgeholt haben! Heinrich und Wolsey, urtheilt der Kritiker, sprächen hier ganz anders als in der zweiten Scene des ersten Akts. Sehr erklärlich. In jener früheren Scene herrschte überhaupt, dem Inhalt entsprechend, ein leidenschaftlicherer und pathetischerer Ton: Heinrich sprach da als königlicher Richter und der Cardinal im fingirten Bewusstsein eines unschuldig Verdächtigten. Hier aber spricht Heinrich als königlicher Heuchler, der seine wahren Gedanken nicht verrathen darf, und der Cardinal muss demgemäss auch seine Haltung und Sprache modificiren. Da mag denn theilweise Spedding Recht haben, wenn er den Dialog *slow and artificial* nennt, nur dass es sich dabei um eine von Shakspere mit gutem Grunde beabsichtigte

Färbung, nicht um eine Fletcher'sche Ergänzung handelt. — Sollten wir aber noch etwas wörtlich citiren aus dieser Scene, was den Stempel des Shakspere'schen Genius unverkennbar an sich trägt, so wären es Heinrich's letzte, theilweise an Cardinal Campeius gerichteten Worte: *O my lord! Would it not grieve an able man, to leave so sweet a bedfellow? But conscience, — O, 't is a tender place, and I must leave her.* — Sollte solche feine prägnante Charakteristik des Liebhabers der Anna Boleyn etwa eher Fletcher, als Shakspere zuzutrauen sein?

In der dritten Scene des zweiten Akts gönnt der englische Kritiker unserm Dichter einmal wieder einen Antheil an dem Drama, das seinen Namen trägt. Dabei ist aber übersehen, dass diese Scene völlig unverständlich wäre ohne die vorhergegangene Bankettscene, in der nach Spedding's Meinung Fletcher uns zuerst die Anna Boleyn vorgeführt. Ohne diese, also nach Speddings Meinung erst später eingefügte Scene Fletcher's würde Shakspere seine Anna Boleyn hier ex abrupto auftreten lassen, ohne dass wir ihren Namen, ihre Herkunft und Stellung erführen, was Alles also Fletcher bedachtsamer Weise nachgeholt hätte. Ebenso würden wir die Verwunderung der alten Hofdame theilen über die so plötzlich auf Anna sich ergiessende Gnadenfülle des Königs, ihre Beförderung zur Markgräfin von Pembroke mit angemessener Dotation, wenn wir nicht in der Bankettscene Zeugen des tiefen Eindrucks gewesen wären, den Anna auf Heinrich bewirkt hat. Dass Shakspere sich solcher Fahrlässigkeit schuldig gemacht haben sollte, ist schlechterdings undenkbar. Spedding findet, wenn er diese Scene mit jener früheren vergleicht, hier eine Rückkehr von der Convenienz zur Natur, und Anna, die dort nur eine conventionelle Hofdame ohne irgend einen Charakter gewesen, hier erst als ein ächtes Weib charakterisirt. Auch dieser Contrast lässt sich ohne eine Hinzuziehung Fletcher's leicht als ein von unserm Dichter beabsichtigter rechtfertigen. In der Bankettscene bei Wolsey bewegte sich die Hofgesellschaft in den Schranken der Convenienz, über die auch Anna nicht hinausgehen durfte. Hier erst im vertrauten Gespräch mit der älteren Hofdame konnte sie ihre wahren Empfindungen äussern, und doch geschieht auch das

nur in sehr bescheidenem Masse, in der Darlegung ihres Mitgefühls für ihre königliche Herrin und deren drohendes Schicksal. Charakteristisch ist es da für sie, dass sie nur Katharina's Verlust in Betreff des äussern irdischen Glanzes, des königlichen Ranges u. s. w. beklagt, und betheuert, dass sie selbst um solchen Preis keine Königin sein möchte. Weiter hat der Dichter und tiefer in ihrer geistigen Beschaffenheit sie nicht charakterisirt. Für ihn sollte Anna eben nur die Mutter Elisabeth's sein und bleiben, und deshalb wird in einem Beiseite des Oberkammerherrn schon hier in kühner Anticipation auf »das Juwel, das aus Anna entspringen und diese ganze Insel erleuchten möge«, hingewiesen.

Ueber die folgende vierte Scene des zweiten Akts können wir uns kürzer fassen, da Spedding den Shakspere'schen Ursprung derselben nicht verkennt. In der Gerichtsscene über Katharina's Ehescheidung, sagt er, erscheine dieselbe Hand wieder, der wir die Gerichtsscene der Hermione in *Winter's Tale* verdanken. Und gewiss stimmen wir dieser Zusammenstellung bereitwilliger bei, als wenn er in Anna Boleyn's Zeichnung die Hand wiederfindet, welche Perdita gezeichnet. Dieselbe Hand ist es freilich, aber die Zeichnung ist eine andre, eine wesentlich verschiedne, weil die Absicht des Dichters eine verschiedne war. — Im Hinblick auf folgende Scenen, denen die Shakspere'sche Autorschaft abgesprochen wird, ist aber noch der Schluss der Gerichtsscene in's Auge zu fassen. Da die Königin sich entfernt hat, muss, nach dem Vorschlag des Cardinals Campeius, die Sitzung aufgehoben werden. Mittlerweile will Campeius im Verein mit Wolsey bei der Königin privatim einen Versuch machen, sie auf andre Gedanken zu bringen. Heinrich nimmt diesen Vorschlag widerwillig genug an; er durchschaut eben die Absicht der Cardinäle, Zeit zu gewinnen, und sehnt sich nach der Rückkehr Cranmer's, der auf die Ehescheidungsgelüste des Königs bereitwilliger eingehen würde, als diese Cardinäle, die nur ihren Spott mit ihm treiben. Seinen Widerwillen gegen diese »hinhaltende Trägheit« und gegen diese »Intriguen Roms« lässt der Dichter vom Könige deutlich aussprechen, als einen Fingerzeig für das Kommende.

Die erste Scene des dritten Akts zeigt uns zunächst die Königin und ihre Frauen mit weiblicher Handarbeit beschäftigt. Sie lässt sich von einer der Hofdamen zur Aufheiterung in ihrer Trübsal ein Lied zur Laute vorsingen, ganz wie uns die verlassene Mariana in *Measure for Measure* (A. IV, Sc. 1) in ähnlicher Situation vorgeführt wird. Wie Mariana von dem als Mönch verkleideten Herzog, wird Katharina durch den Besuch der beiden Cardinäle unterbrochen. Auf diesen Besuch und seinen Zweck hatte, wie wir sahen, Shakspere bereits zum Schlusse des vorigen Akts vorbereitet. Dennoch soll die also hier unmittelbar sich anschliessende Scene nicht von Shakspere, sondern von Fletcher verfasst sein. Spedding's Argument für den unmotivirten Wechsel des Verfassers ist das uns schon bekannte: die Katharina dieser Scene erscheine, gegen die Katharina der vorhergehenden Scene gehalten, ebenso verändert wie Buckingham vor und nach seinem Todesurtheil. Auch hier kann unsere Replik nur auf die veränderte Situation hinweisen, als auf eine hinlängliche Erklärung dieser Veränderung. Katharina vor dem versammelten höchsten Gericht als Königin in der Oeffentlichkeit erscheinend und zur Vertretung ihrer Rechte aufgefordert, durfte und musste anders erscheinen, reden und sich geberden, als hier, wo sie, nach den bittern Erfahrungen jenes Gerichts, in ihrer Häuslichkeit von den beiden Cardinälen bedrängt und belästigt wird. Kein Wunder, dass sie sich da in ihren Klagen und Anklagen gehen lässt und dass statt der in ihrer Würde bedrohten Königin das tiefverletzte Weib rückhaltlos sich geltend macht. Nach Spedding's Unterscheidungsnorm müssten die Shakspere'schen Figuren durch ein ganzes jemaliges Drama, in welchem sie auftreten, stets denselben Ton anschlagen, einerlei, in welcher wechselnden Umgebung und Verfassung sie sich befänden. — Um aber noch einmal auf diese Scene zurückzukommen, so scheint, abgesehen von manchen andern Zügen, abgesehen z. B. von der rührenden Besorgniss der Königin um das künftige Schicksal ihrer Hoffrauen, ihre letzte Rede, in der sie vor den Cardinälen ihre vorige masslose Heftigkeit entschuldigt, in ihrem ganzen Tenor eher an Shakspere zu erinnern, als an Fletcher, dem solche psychologische Feinheit kaum zuzutrauen ist.

An der zweiten Scene des dritten Akts sollen, nach Spedding und auch nach Hickson, beide Dichter, einer nach dem andern gearbeitet haben, dergestalt, dass der erste Theil derselben, bis zum Weggange des Königs, von Shakspere's Hand, alles Weitere aber Fletcher's Zuthat wäre. Und doch schliesst sich der eine Theil an den andern in so organischer Gliederung an, dass eine so mechanische Trennung kaum denkbar wäre. Und noch ein andrer Umstand fällt ins Gewicht. Der Triumph der Pairs über den von ihnen selbst heissersehnten und längst angebahnten Sturz Wolsey's, der sich in ihren bittern Schmähreden gegen diese endlich gefallene Grösse ausspricht, bildet ein nothwendiges Gegenstück zu dem ersten Theil der Scene, der die Verschwörung derselben Pairs gegen den verhassten Gegner vorführt. Und doch sollen diese beiden, einander völlig entsprechenden, nur durch den Auftritt und Zusammenstoss Heinrich's und Wolsey's getrennten Theile derselben Scene von verschiedenen Verfassern herrühren! Wahrlich! Shakspere muss seinen Collegen mit den genauesten Weisungen für die Vollendung seines Dramas versehen haben, und dieser muss auf die Intentionen seines Vorgängers mit einer Hingebung und Divinationsgabe eingegangen sein, die wir bei ihm nach dem sonstigen Verhältniss seiner Dramatik zur Shakspere'schen nicht vermuthet hätten. — Hickson will in dem von ihm und Spedding Fletcher zugeschriebenen Theile zwei *Farewells* Wolsey's finden, von denen die zweite eine Erweiterung der ersten, also vermuthlich später geschrieben sei. Damit wäre allerdings die ohnehin schon complicirte Autorenfrage noch viel complicirter geworden. In der Wirklichkeit liegt aber gar keine solche ungeschickte Ausspinnung einer kürzern Rede zu einer längern desselben Inhalts vor, wie sie allerdings eher Fletcher als Shakspere sich hätte beikommen lassen können. Die erste Rede, unmittelbar nach dem Weggange des Königs, drückt nur die allmälig dem Cardinal aufdämmernde Ueberzeugung von seinem rettungslosen Sturze aus und zieht dann in wenigen ergreifenden Schlussworten das Facit dieser Ueberzeugung. Die zweite Rede, gesprochen unmittelbar nach dem Weggange der Lords, die in grimmigen Scheltworten ihren ganzen schadenfrohen Hohn über den

gestürzten Wolsey ergossen haben, sagt allerdings der verlorenen Macht und Herrlichkeit ein rührendes Lebewohl und variirt das von unserm Dichter in seinen spätern Dramen mit Vorliebe behandelte Thema von der Vergänglichkeit irdischer Grösse und der Unzuverlässigkeit der Fürstengunst. Und diesen Monolog, der von jeher zu den glänzendsten Proben Shakspere'scher Poetik gezählt und als solche in die verschiedenen Blumenlesen aus Shakspere's Werken aufgenommen wurde, den soll nun nicht Shakspere, sondern Fletcher gedichtet haben! — Noch einen Passus dieser Scene möchte ich hier hervorheben, zur Bestätigung der wiederholt gemachten Bemerkung, dass für die Auffassung unseres Dichters Anna Boleyn lediglich als der Durchgangspunkt zur Elisabeth figurirt. Aus dem Gespräche der Lords erfahren wir, in dem auch von Spedding und Hickson für Shaksperisch gehaltenen ersten Theile der Scene, dass der König heimlich mit Anna vermählt sei und bereits Anstalt zu ihrer Krönung getroffen habe. Suffolk spricht da, wie schon früher (A. II, Sc. 3) in ähnlicher Wendung der Kammerherr, die Hoffnung auf Elisabeth's Geburt aus: *I persuade me, from her will fall some blessing to this land, which shall in it be memoriz'd.*

In Betreff der Autorschaft des vierten Akts, sagt Spedding, sei er zuerst zweifelhaft gewesen. Derselbe verrathe offenbar eine kräftigere Hand als die Fletcher's und weniger Manierirtheit, namentlich in der Schilderung der Krönung und des Wolsey'schen Charakters; und doch stecke Shakspere's Frische und Originalität nicht darin. Pathetisch und anmuthig seien diese Partien gewiss, aber man könne die Mache darin erkennen. Katharina's letzte Reden jedoch, fährt er fort, schmeckten stark nach Fletcher. Schliesslich weisst Spedding auf die Möglichkeit hin, dass Beaumont und Fletcher beide eine Hand in diesem vierten Akt gehabt haben könnten. — Da hätten wir also, nach Spedding, statt der bisherigen zwei Verfasser des *King Henry VIII.*, deren drei! Sehen wir uns denn zur Prüfung dieser neuen Hypothese die einzelnen Scenen des vierten Akts einmal etwas näher an.

Das Zwiegespräch der beiden Herren, mit dem der Akt beginnt, erinnert zunächst an ihr früheres Zwiegespräch, aus welchem wir

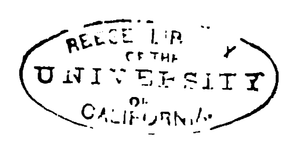
den Hergang der Verurtheilung Buckingham's (A. II, Sc. 1) erfuhren. Der Dichter, der also beide Scenen, die erste des zweiten, wie die erste des vierten Akts geschrieben haben wird, betont geflissentlich den Contrast zwischen jener Zeit und dieser: *that time offer'd sorrow, this, general joy,* sagt der eine Interlocutor, ganz im Sinne der schon wiederholt nachgewiesenen Shakspere'schen Anschauung des Wechsels alles Irdischen. Die Krönung der Anna Boleyn, um welche es sich hier handelt, wird gleichsam zur Sühne jener vorhergegangenen Calamität. Auf diese Krönung wurde ja schon hingedeutet als beabsichtigt in dem Gespräche der Lords zu Anfang der zweiten Scene des dritten Akts, welche auch Spedding, wie wir sahen, unserm Dichter zuschreibt. Hier führt uns nun derselbe Dichter den Krönungszug in seinem ganzen herkömmlichen Pompe vor und ist beflissen, uns die Details desselben in ihren Hauptzügen durch den Mund der beiden zuschauenden Herren zu verdeutlichen. Er wollte damit seinem Drama nicht etwa ein glänzendes Schaustück äusserlich anlegen, wie man vielfach gemeint hat. Ihn leitete dabei vielmehr die Idee, die sich durch seinen ganzen *King Henry VIII.* zieht: die stete Bezugnahme auf das Kommen der Elisabeth als Ziel- und Endpunkt seiner vorliegenden dramatischen Composition. Erst durch die Krönung wurde Anna Boleyn aus dem zweifelhaften Dunkel ihrer bisherigen Verbindung mit Heinrich auf die lichte Höhe einer anerkannten Königin erhoben, und damit wurde in den Augen des Dichters wie seines Publikums das so häufig angefochtene Thronrecht der Elisabeth in seiner Legitimität festgestellt. Deshalb muss der Krönungsakt nicht nur feierlich in der Westminsterabtei vollzogen, sondern auch zugleich von dem jubelnden Beifall des Volkes begleitet werden. Da die Oekonomie des Globustheaters aber zu würdiger und voller Schaustellung dieser Elemente schwerlich ausreichte, so hat der Dichter die Schilderung der Krönungsfeier einem hinzutretenden dritten Herrn in den Mund gelegt. Die betreffende Schilderung erscheint selbst dem englischen Kritiker für Fletcher zu gut, aber statt in den frappanten Zügen derselben die Hand zu erkennen, die z. B. im Coriolanus so genau das Gedränge und den Jubel des Volkes beim Triumphe des Römerhelden ge-

zeichnet hat, zieht Spedding es vor, Beaumont hier als Dritten im Bunde zu Hülfe zu rufen. — Der Schluss dieser Scene bereitet auf Ereignisse des fünften Akts vor, die der Dichter aber hier schon als ein Element seines Scenariums in's Auge gefasst hat. Im Krönungszuge figurirt nämlich als Bischof von Winchester auch Gardiner, der zuerst in der zweiten Scene des zweiten Akts auftrat, wie er aus dem Dienst des Cardinals in den des Königs überging, als dessen vertrauter Sekretär. Von ihm sagt nun der zweite Herr aus, dass er ein Feind des Erzbischofs Cranmer sei, worauf der dritte Herr erwidert, wenn es zum Bruche käme, würde Cranmer einen Freund an Thomas Cromwell finden. Wir erkennen auch hier wieder die Weise Shakspere's, die aber durchaus nicht Fletcher's Weise ist, keine neue Complikation eintreten zu lassen, ohne dass das Publikum zeitig darauf aufmerksam gemacht würde.

Die zweite Scene des vierten Akts versetzt uns nach Kimbblton, wo die nunmehr geschiedene Gemahlin Heinrich's in tiefster Zurückgezogenheit dem Tode entgegensiecht. Auch darauf hatte der Dichter uns vorbereitet in dem Gespräche der Herren in der vorigen Scene, wo in kurzen Worten die endlich definitiv erfolgte Ehescheidung und die Uebersiedelung der Katharina nach Kimbolton, wo sie nun sich krank befinde, berichtet wird. Wenn der Dichter in dieser zweiten Scene des vierten Akts zwei in geschichtlicher Chronologie auseinander liegende Ereignisse, Wolsey's Ende und Katharina's Ende, dicht neben einander rückt, so schwebte ihm die Idee vor, den Tod als den Versöhner dieser beiden im Leben so verfeindeten Grössen darzustellen. Wie nach Griffith's Erzählung der so tief aus seiner weltlichen Herrlichkeit gestürzte Cardinal in reuigen Andachtsübungen seinen bessern Theil dem Himmel gegeben hat und in Frieden entschlafen ist, so wird die ebenfalls ihres irdischen Glanzes beraubte Katharina durch die Vision, die sie innerlich im Traume hat, die aber den Zuschauern äusserlich zur Verdeutlichung vorgeführt werden muss, auf ein seliges Ende vorbereitet. Die schönste Huldigung bringt ihr aber vor ihrem Abscheiden noch der Dichter dar in den testamentarischen Aufträgen, welche sie dem kaiserlichen Gesandten Capucius ertheilt. Und diese Scene,

die von jeher in ihrer ergreifenden Wirkung für ein Meisterstück Shakspere's galt, deren Zartheit und Pathos der sonst im Lobe ziemlich karge Samuel Johnson über jede andre Partie in Shakspere's Dramen, »vielleicht über irgend eine andre Scene irgend eines andren Dichters« erhob, diese Scene soll nun, nach Spedding und Hickson, Fletcher geschrieben haben! Wenn das der Fall wäre, so hätte ein wahrhaft tragisches Geschick bisher dem angeblichen Mitarbeiter Shakspere's den besten Theil seines Ruhmes vorenthalten; denn in Fletcher's eigenen, anerkannten Werken findet sich Nichts, was sich dieser unter Shakspere's Namen gehenden Sterbescene Katharina's zur Seite stellen liesse.

Die erste Scene des fünften Akts schreibt Hickson unbedenklich Shakspere zu, und auch Spedding wäre nicht abgeneigt, sie ihm zuzutheilen, wenn sie nur besser am Platze wäre *(were it not that the whole passage seemed so strangely out of place).* Er vermuthet daher, eine untergeordnete Hand *(an inferior hand)* habe das Ganze zusammengefügt, und so sei ein echtes Stück Shakspere'scher Poesie dadurch verdorben, dass man es da eingeschaltet habe, wo es nicht hingehöre. Natürlich will Spedding unter dieser *inferior hand* nicht etwa Fletcher's Hand verstanden wissen. Es muss vielmehr eine dritte, oder wenn wir Spedding's Conjectur von einer gelegentlichen Betheiligung Beaumont's in Betracht ziehen, eine vierte Hand bei der Herstellung des *King Henry VIII.* im Spiele gewesen sein, und zwar folgendergestalt. Zuerst verfasste Shakspere die beiden ersten Scenen des ersten Akts, die dritte und vierte des zweiten, theilweise die zweite des dritten und schliesslich die erste des fünften Akts. Das weitere Schicksal dieses Torso überliess er vertrauensvoll und resignirt den Globusschauspielern, die ihrerseits Fletcher damit beauftragten, dem Stücke den Rest zu geben, theilweise unter Beaumont's Mitwirkung. Fletcher nun, seinerseits ebenso vertrauensvoll und resignirt wie Shakspere, überliess die Anordnung des Ganzen, sowohl seiner eignen Scenen wie der Shakspere'schen, jener »untergeordneten Hand«, die endlich — *post tot discrimina rerum* — das Werk so eingerichet oder zugerichtet hat, wie wir es in der Folioausgabe von 1623 lesen und wie es wahrscheinlich zehn



Jahre früher auf dem Globustheater aufgeführt worden ist. — Sehen wir denn zunächst zu, ob diese Scene, so gut wie sie von unserm Dichter verfasst ist, nicht von ihm auch an die Stelle gesetzt ist, wo sie wirklich hingehört.

Einen Anschluss an Vorhergegangenes finden wir alsbald in der Mittheilung Lovell's an Gardiner, dass die neue Königin in Kindesnöthen liege. Da, wie wir vorher erfuhren, Heinrich schon eine Weile heimlich mit ihr vermählt war, ehe er Anna krönen liess, so hat diese Nachricht nichts Befremdliches und bereitet rechtzeitig auf die Geburt der Elisabeth vor, auf die der Dichter ja von vornherein sein Drama angelegt hat. Wie wenig es ihm dabei auf Anna selbst ankam, das erhellt deutlich aus Gardiner's Antwort: der Leibesfrucht der Anna wünsche er eine glückliche Entbindung, aber der Mutter eine tödtliche Niederkunft. Gardiner wünscht das im Interesse der wahren Religion, welche durch die Begünstigung Cranmer's und Cromwell's von Seiten Anna's in England gefährdet sei. Damit ist zugleich, wie an das Vorhergehende angeknüpft, so auf das Kommende hingedeutet. Namentlich auf das Verderben des »Erzketzers« Cranmer hat Gardiner es abgesehen, denn der hat ja dem Könige den Weg zur Ehescheidung, welche die Cardinäle durch Aufschub zu erschweren suchten, gebahnt und damit die Krönung der gleichfalls im Verdachte der Ketzerei stehenden Anna Boleyn ermöglicht, wie das Alles schon vorher vom Dichter insinuirt war. In welcher Weise nun Gardiner im Interesse des wahren Glaubens gegen Cranmer zu operiren gedenkt, das theilt er vertraulich Lovell mit und orientirt somit das Publikum im Voraus über die Vorkommnisse der zweiten Scene des fünften Akts, die der Dichter dieser ersten Scene, also Shakspere, bereits geplant haben muss. — Der nächstfolgende Dialog zwischen Heinrich und Suffolk führt uns wieder auf die bevorstehende Niederkunft der Königin zurück, deren Geburtswehen nach Suffolk's Bericht zu den schlimmsten Besorgnissen Veranlassung geben. Wir erkennen auch hier wieder die Intention des Dichters, die überall auf die Erscheinung der Elisabeth gerichtet ist und bleibt. — Daran schliesst sich denn eine Scene, in welcher der König Cranmer bekannt macht mit

dem Vorhaben eines Verhörs vor dem Staatsrath, das Cranmer am Morgen zu bestehen haben wird, um sich wegen der ihm vorgeworfenen Ketzereien zu verantworten. Die Fassung, mit welcher Cranmer in der Sicherheit seines guten Gewissens der ihm drohenden Gefahr entgegensieht, soll, in Shakspere's Sinne, zur Verherrlichung Cranmer's dienen und ihn um so würdiger erscheinen lassen der hohen Ehre der Pathenstelle bei Elisabeth, welche, nach Shakspere's früherer Darstellung, ohne Cranmers thätige Beihülfe zur Ehescheidung vielleicht gar nicht, keinesfalls aber als legitime Tochter Heinrich's und künftige Königin Englands das Licht der Welt erblickt haben würde. Wir erkennen auch hier wieder eine Verknüpfung und einen Zusammenhang, die dem englischen Kritiker entgangen sind, wenn er sagt: der grössere Theil des fünften Akts, in welchem doch das Interesse culminiren sollte, sei mit Dingen ausgefüllt, an denen ein Interesse zu nehmen nichts Vorhergegangenes uns vorbereitet habe, mit Dingen, denen auch das Folgende kein Interesse in uns zuwenden könne. — In Betreff des *Folgenden* werden wir dieses Interesse noch näher nachzuweisen haben, wenn wir bis zur Erklärung der Schlussscene, in der wirklich nach Shakspere's Absicht »das Interesse culminirt«, vorgeschritten sein werden. Hier haben wir es vorläufig noch mit dem Rest der ersten Scene des fünften Akts zu thun: mit dem Auftreten der alten Hofdame, welche die frohe Botschaft von der glücklichen Entbindung der Königin und der Geburt der Elisabeth bringt. Dass wir hier dieselbe alte Hofdame vor uns haben, der wir vorher (A. II, Sc. 3) im Gespräch mit Anna Boleyn begegnet sind, das erhellt hinlänglich aus ihrer charakteristischen Haltung und Redeweise, und diese Merkmale kann sie in beiden Scenen doch nur von Shakspere haben.

Ueber die zweite Scene des fünften Akts dürfen wir uns kürzer fassen, da wir deren Hauptinhalt schon berührt haben. Es ist die Ausführung des zuerst von Gardiner gegen Lovell angedeuteten, vom König gegen Cranmer näher besprochenen Projekts, ein Ketzergericht über den Letztern einzuleiten. Da Cranmer unter dem Beistande seines königlichen Gönners siegreich und zur Beschämung seiner Gegner aus der gegen ihn angezettelten Intrigue und Gefahr

hervorgeht, weiss der König ihn zu neuer Anerkennung nicht höher zu ehren als mit der Aufforderung, bei der Taufe der neugebornen Prinzessin die Pathenstelle zu übernehmen. — Und diese Scene, die sich ebenso unmittelbar aus der vorhergehenden ergiebt, wie sie die beiden folgenden Scenen einleitet, soll nun wieder von Fletcher herrühren, der freilich auch in diesem Falle nur streng nach Shakspere's, in der vorigen Scene deutlich ausgesprochenen Instruktion gearbeitet haben müsste. Von einer willkürlichen Modifikation des ursprünglichen Shakspere'schen Planes von Seiten Fletcher's, die Spedding so sicher voraussetzt, könnte also auch hier keine Rede sein.

Wie die zweite Scene des fünften Akts aus der ersten hervorgegangen ist, so leitet der Schluss dieser zweiten Scene zu dem Rest und Culminationspunkt des Drama's, zu der Verherrlichung der Elisabeth hinüber, die, wie wir wiederholt nachgewiesen haben, von vornherein im Plane des Dichters gelegen haben muss. Diese Verherrlichung durfte nicht an die Geburt der Prinzessin, welche ja naturgemäss ein privater Akt war, anknüpfen, sondern nur an die Taufe, an die Feier, welche zuerst den Säugling in die Oeffentlichkeit bringen und den Augen des Volkes seine zukünftige Herrscherin darstellen sollte. Die Popularität dieser künftigen Herrscherin musste denn vorbildlich angedeutet werden in der lebendigen und freudigen Theilnahme des Volkes an der Tauffeierlichkeit. Wenn Shakspere bei der Krönung der Anna Boleyn von der Theilnahme des Volkes nur hatte berichten lassen in den Worten des aus der Westminsterabtei zurückkommenden Herrn (A. IV, Sc. 1), so erforderte die Steigerung des Effekts, sowie die höhere Bedeutung dieser zweiten Feierlichkeit eine unmittelbarere Vorführung des jubelnden Volkes. Das Volk selbst freilich in seinem wimmelnden Gedränge liess sich nicht wohl auf die Bühne bringen, und das naive Auskunftsmittel der Shakspere'schen Jugenddramen, Volks- und Heeresmassen auf den Brettern durch ein halbes Dutzend Statisten vertreten zu lassen, schien einem mittlerweile gebildeteren Publikum gegenüber nicht mehr anwendbar. So wurde denn der Andrang des Volkes bis an die Gitter des Schlosshofes, über den die Taufprozession hinziehen sollte, sichtlich dargestellt in den Anstrengungen des

Pförtners und seines Knechtes, dieses Gedränge in Schranken zu halten. Der Humor, der sich in der oben berührten Schilderung von dem Volksgedränge in der Westminsterabtei bei der Krönung nur andeutungsweise spüren liess, tritt hier in voller plastischer Wirkung hervor in dem Dialog des Pförtners und seines Gehülfen, natürlich in derber Prosa, als an der einzigen Stelle des Dramas, wo diese Form angebracht schien. Namentlich die Schilderung der in der Abwehr des Pöbels bestandenen Conflikte und Nöthe im Munde des Pförtnergehülfen bietet eine so wohlberechnete Verknüpfung verschiedener Theile zu einem Ganzen und springt dabei so handgreiflich in die Augen, dass wir hier den Humoristen Shakspere zwar auf beschränktem Raume aber in seiner vollen Stärke und Originalität wiederfinden. Wir zweifeln, dass sich in der ganzen Reihe der Fletcher'schen Dramen eine Prosapartie nachweisen liesse, die sich an komischer Kraft dieser Scene auch nur entfernt zur Seite stellte. Und doch soll, laut Spedding und Hickson, auch diese Scene, deren Stil an die gedrungene, volksmässige Prosa entsprechender Stellen in Julius Caesar, Coriolanus, Troilus und Cressida erinnert, nicht von Shakspere, sondern von Fletcher herrühren.

Die vierte und letzte Scene des fünften Akts schliesst sich unmittelbar an die dritte Scene an und führt uns zunächst den von der Taufe in den Palast zurückkehrenden feierlichen Zug vor. Von dem Krönungszuge des vierten Akts unterscheidet sich diese Taufprozession durch ein doppeltes Element, das zugleich die höhere Bedeutung der Letztern ausspricht: einmal die Anwesenheit des Königs und der Elisabeth, die durch den Kuss und Segensspruch des Vaters gleichsam zu seiner Thronerbin geweiht wird, und zweitens das Verweilen des festlichen Zuges auf der Bühne als Zeugen der zwischen Heinrich und Cranmer gewechselten Reden, während der Krönungszug stumm vorüberzog, ohne die Begleitung des Königs.

Die Verherrlichung der Elisabeth als der eigentliche Abschluss und Ausgangspunkt des ganzen Dramas konnte sich bisher nur in einzelnen Wünschen und Ahnungen, die verschiedenen Personen im Verlaufe der Handlung in den Mund gelegt waren, geltend machen. Eine vollständige und ausdrückliche Verherrlichung hatte

der Dichter bis zu dem feierlichen Moment der Taufe der Prinzessin aufsparen und in die Form einer Prophezeiung kleiden müssen. Zu dem von Gott inspirirten Organ solcher Glücksverheissung konnte füglich nur eine hohe geistliche Persönlichkeit, zugleich ein treuer und in allen Anfechtungen bewährter Freund des Königs, wie das Publikum ihn in den früheren Scenen hatte kennen lernen, konnte nur der Primas der englischen Kirche, Erzbischof Cranmer, berufen sein. Ein näheres Eingehen auf Cranmer's Rede erscheint denn hier um so eher am Platze, als deren Shakspere'scher Ursprung, wenigstens in ihrer Totalität, schon längst angezweifelt worden ist, ehe noch Spedding und Hickson die ganze Rede wie die ganze Schlussscene für ein Werk Fletcher's ausgegeben haben.

Cranmer beginnt mit der Versicherung, dass Gott ihn sprechen heisse und weist dann die naheliegende Vermuthung, dass seine Worte reine Schmeichelei sein möchten, mit der Vertröstung auf die Zukunft zurück, welche dieselben als Wahrheit documentiren würde. *For they'll find them truth,* sagt er; denn die Zuschauer vom Jahre 1613 hatten längst die Wahrheit dessen erlebt, was Cranmer bei der Taufe der Elisabeth von dem Heile ihrer Regierung nur weissagen konnte. Vielleicht sind gerade diese eben citirten Worte mit die Veranlassung gewesen, dass *King Henry VIII.* im Jahre 1613 noch unter dem Titel *All is true* aufgeführt wurde, den der Verfasser des Prologs dann missverständlich auf den Inhalt des ganzen Schauspiels bezogen hätte. — Nach diesem Eingange spricht dann Cranmer von den tausend und abertausend Segnungen, welche das noch in der Wiege liegende Kind dem Lande bringen werde. Sie werde ein Muster für alle Fürsten ihrer Zeit und ihre Nachfolger sein. Ihr Durst nach Weisheit und Tugend wird betont, und alle fürstlichen Gaben werden in ihr verdoppelt erscheinen. Ihr Streben nach Wahrheit und Frömmigkeit wird gepriesen. So weit hat der Redner das innere Leben der Elisabeth in's Auge gefasst. Nun geht er zu ihrer Segensentfaltung nach aussen hin über und rühmt, wie sie von ihrem Volke geliebt, von ihren Feinden gefürchtet wird. Während diese zu Boden geschlagen trauern, erfreut jenes sich unter ihrem Regimente des Friedens, des Wohlstandes

und der wahren Erkenntniss Gottes. *God shall be truly known,* lässt der Dichter den Erzbischof sagen, zur Andeutung, dass die unter Heinrich dem Achten unvollkommne und tumultuarisch in Angriff genommene Kirchenreform erst durch Elisabeth zu festem und beruhigendem Abschluss gelangt sei. Zum Preise der Elisabeth gehört dann, als auf sie selbst zurückfallend, der Preis der ausgezeichneten Männer, die ihr zur Seite stehen, Männer, die ihre Grösse nicht in ihrer adeligen Abstammung suchen, sondern in der Nachahmung der Tugenden ihrer Herrin, als ihre Räthe und Beistände im Regiment. Dieses prophezeite Heil Englands gewinnt aber erst seinen wahren Werth, wenn es nicht lediglich an die Person seiner Begründerin geknüpft bleibt, sondern wenn es fortdauert in die Zeit ihres Nachfolgers, in die Zeit der ersten Zuschauer des Dramas, die doch nicht glauben durften, es sei mit dem Tode der Elisabeth dies von Cranmer prophezeite Heil seit beiläufig zehn Jahren aus England entwichen. Der Dichter musste also, auch wenn eine conventionelle Pflicht der Loyalität das nicht ohnehin erfordert hätte, schon der Natur der Sache wegen an das Lob des Regiments der Elisabeth, das den Schluss der ersten Partie der Cranmer'schen Rede gebildet, das Lob des Regiments des damals herrschenden Königs knüpfen. Die Einheit des Gedankens wird aber dadurch festgehalten, dass die Fortdauer dieses Heils als ein Erbtheil, ein Vermächtniss der sterbenden Elisabeth aufgefasst wird. Der Friede, der Wohlstand, die Anhänglichkeit der Unterthanen, der Schreck der Feinde — Alles was das Regiment der Elisabeth ausgezeichnet hat — soll auch auf das Regiment ihres Nachfolgers übergehen, sogar in noch erweitertem Umfange, insofern unter ihm die Herrschaft Englands über Colonien in fernen Welttheilen ausgedehnt werden sollte. — Diesen auf König Jacob bezüglichen Passus müssen freilich diejenigen Commentatoren für eine spätere Interpolation von fremder Hand halten, welche dem *King Henry VIII.* seine chronologische Stellung vor Jacob's Thronbesteigung anweisen. Wer aber, wie wir, aus äussern und innern Gründen, das Drama in Shakspere's späteste Dichtungsperiode setzt, der hat, wie wir sahen, keine Veranlassung, eine Interpolation anzunehmen. Eine lobende Bezugnahme

auf Jacob's I. Regierung in diesem Zusammenhange zu unterlassen, das wäre für den Dichter wie für die Schauspieler ein entschiedner Verstoss gegen die royalistische Gesinnung gewesen, welche in jener Zeit des ersten Stuart in England, und vor Allem auf der englischen Bühne an der Tagesordnung war. Abgeschlossen durfte freilich Cranmer's Rede mit diesem angeblich interpolirten Passus nicht bleiben. Vielmehr musste sie zu ihrem Hauptthema, der Verherrlichung der Elisabeth, noch einmal zurückkehren, wie denn das Bild der Elisabeth ja auch in diesem Preise des Nachfolgers nie aus den Augen des Publikums gelassen war. Der Uebergang oder vielmehr die Rückkehr zu dem ursprünglichen Thema wird denn vermittelt durch die kurze Zwischenrede des Königs: *Thou speakest wonders.* Das Lob der Elisabeth war schon vorher nach allen Seiten hin von Cranmer so vollständig verkündet, dass ihm nur noch zwei Punkte hervorzuheben übrig blieben: die lange Dauer ihrer segensreichen Regierung und dann ihre bis an ihr spätes, von aller Welt betrauertes Ende bewahrte Jungfräulichkeit. Ersteres war ein historisches Faktum, und letzteres eine *fable convenue,* die zu jener Zeit im Munde der Dichter längst ein poetischer Gemeinplatz und für lange nachher ein Glaubensartikel loyaler Engländer geworden war.

Wie sehr Shakspere sein Drama nicht zur Verherrlichung des Königs, dessen Namen es trägt, sondern zur Verherrlichung der Elisabeth angelegt und durchgeführt hat, das erhellt wie aus dieser ganzen letzten Scene, so namentlich aus dem eignen Schlussworte Heinrich's. Wie in Cranmer's Rede Heinrich selbst ganz unerwähnt blieb, so eclipsirt auch Heinrich alle seine königliche Macht und Hoheit in der prophezeiten höhern Macht und Hoheit seiner Tochter. — Damit wird denn das unterbrochene Tauffest wieder aufgenommen und fortgeführt in der selbstverständlichen freundlichen Aufforderung des Königs an die Taufgäste, ihn in den Palast zu begleiten, zur weitern Feier des Festtages, den der Täufling gleichsam für Alle decretirt hat.

Hiermit kann unsere Studie über Shakspere's *King Henry VIII.* abschliessen, und es erübrigt nur, die negativen und positiven Resultate derselben in einem Resümé zusammenzufassen.

Die negativen Resultate sind: 1) Fletcher's Betheiligung an dem Drama ist nirgendwo bezeugt worden, und doch würde seine Mitarbeit, namentlich seine quantitativ wie qualitativ so bedeutende Mitarbeit, bei der eminenten Stellung beider Dichter in jener Zeit, nicht todtgeschwiegen sein. — 2) Die stilistischen und metrischen Diskrepanzen zwischen einigen Scenen des Dramas und andern zwingen in keiner Weise eine Fletcher'sche Betheiligung anzunehmen, sondern lassen sich natürlicher anders erklären.

Die positiven Resultate sind: 1) Die Struktur des Dramas, die Entwickelung der Handlung und der Charaktere weist, in allen Einzelnheiten erforscht und geprüft, auf eine Hand hin, die den ganzen Plan von vornherein entworfen und dann consequent bis an's Ende durchgeführt haben muss; 2) diese Hand kann nur die Hand Shakspere's gewesen sein, dem denn auch die Herausgeber der Folioausgabe (1623) mit vollem Rechte, ohne einen Einspruch des damals noch lebenden Fletcher befürchten zu dürfen, das Werk zugeschrieben haben.

III.

GREENE'S PANDOSTO UND SHAKSPERE'S WINTER'S TALE.

Im sechsten Jahrgange dieses Jahrbuchs (1871) leitete ich eine Abhandlung über *Lodge's Rosalynde und Shakspere's As You Like It* mit einer Reihe von Deductionen ein, die ich füglich hier wörtlich wiederholen müsste, wenn es nicht genügte, zur bessern Orientirung den geneigten Leser auf das dort Gesagte zu verweisen. Schon damals hatte ich hervorgehoben, dass das eigenthümliche Verfahren unseres Dichters in der dramatischen Bearbeitung populärer Novellen namhafter englischer Zeitgenossen sich eben so wohl an seinem *Winter's Tale,* wie an seinem *As You Like It* erforschen und darlegen lasse. Wenn ich zunächst das letztere Drama in seinem Verhältnisse zu seiner novellistischen Grundlage einer eingehenden Prüfung unterzog, so gab bei dieser Wahl, wie ich anführte, den Ausschlag der Umstand, dass Shakspere in *As You Like It* sich noch genauer als im *Winter's Tale* an sein Urbild gehalten und gebunden habe, dass also gerade hier es der Mühe lohne, dem Anschein einer immerhin möglichen Unselbständigkeit unseres Dichters gegenüber »seine vollständig bewahrte Selbständigkeit« nachzuweisen. — In jeder andern Beziehung hätte es freilich sich schon damals empfohlen, eher den Novellisten Greene als den Novellisten Lodge mit dem Dramatiker Shakspere in ihren respectiven poetischen Geisteserzeugnissen zusammenzustellen. Wie Greene an eigentlich

dichterischer Begabung seinen Genossen Lodge weit überragte, so musste seine an ergreifenden Situationen und Momenten ungleich reichere Novelle unsern Dichter viel tiefer zu einem hart an's Tragische streifenden pathetischen Schauspiele anregen, als der kaum über das Gebiet der Idylle hinausgehende Stoff, den Lodge ihm dargeboten, ihn bei der Umgestaltung in ein Drama innerhalb derselben Schranken der Idylle festgehalten hatte. Dabei mag allerdings so viel zugegeben werden, dass das auch in der Greene'schen Novelle reichlich vertretene idyllische Element unsern Dichter eben so sehr wie das vorherrschend pathetische zur dramatischen Bearbeitung reizen mochte. Liebt er es doch gerade in den Werken seiner letzten Periode, beide Elemente mit einander zu einem einheitlichen Ganzen zu verknüpfen. Da ist es denn bezeichnend für den Gang der Shakspere'schen Geistes- und Kunstentwickelung, dass Lodge's Rosalynde, zuerst gedruckt im Jahre 1590, unserm Dichter in dem mittleren Stadium seiner dichterischen Laufbahn die Idee zu seinem Drama *As You Like It* eingab, dass Greene's Pandosto aber erst in seiner dritten und letzten Periode ihm als ein dankbarer Stoff zur Bearbeitung erschien. Und doch musste ihm dieses vielgelesene Product aus der Feder des damals längst verstorbenen Rivalen und Widersachers seines dramaturgischen Jugendalters aus dessen zahlreichen Auflagen seit 1588 stets wohlbekannt gewesen sein. Der stoffliche Reichthum, der neben der psychologischen Vertiefung in Handlung und Charakteristik Shakspere's späteste Arbeiten kennzeichnet, spricht sich auch schon äusserlich in dem quantitativen Verhältnisse beider Dramen zu ihren resp. Quellen aus: Lodge's Rosalynde füllt in der von Collier edirten »Shakspere's Library« 128 Seiten; Greene's Pandosto ebendaselbst 59 Seiten. Umgekehrt ist in der Tauchnitz Edition *As You Like It* auf 76 Seiten abgedruckt, *Winter's Tale* aber auf 93. So viel fand, rein äusserlich betrachtet, Shakspere in beiden Fällen einerseits wegzulassen, andrerseits hinzuzuthun im Interesse seiner Dramatik.

So wenig wie in seinem *As You Like It* hat in seinem *Winter's Tale* unser Dichter den Titel seiner Vorlage beibehalten. Bei Greene liegt sogar ein doppelter Titel vor: auf dem Titelblatte heisst die

Novelle *Pandosto,* ein Titel, den der Verfasser in dem einleitenden Passus seiner Erzählung damit motivirt, dass er an dem königlichen Träger dieses Namens den verderblichen Einfluss der alles eheliche Glück vernichtenden Eifersucht aufweisen will. Ein zweiter Titel steht dann auf dem ersten Blatte der Novelle selbst, die gleichsam im Gegensatze zu diesem tragischen Stoffe auf die versöhnende Lichtseite desselben hindeutet: *The Historie of Dorastus and Fawnia,* also die Geschichte eines Liebespaares, der Kinder der beiden durch blinde Eifersucht und deren tödtliche Folgen verfeindeten Könige. Dieser zweite Titel scheint bald für den ansprechenderen gegolten und in den meisten späteren Ausgaben der Novelle den ersten von seinem Platze auf dem Titelblatte verdrängt zu haben. Demgemäss müsste Shakspere sein Drama zuerst *Leontes* und dann *Florizel and Perdita* betitelt haben, je nachdem es entweder die Tragödie der Eifersucht oder die Liebesidylle, die seine Quelle ihm darbot, in den Vordergrund hätte rücken wollen. Da er aber beide Parteien nur als Theile eines einzigen organischen Ganzen auffassen wollte, so konnte er weder diesen noch jenen Titel gebrauchen und wählte lieber einen von den Personen durchaus abstrahirenden, allgemein andeutenden Titel: *Winter's Tale,* worunter man in jener Zeit eine ernst ergreifende oder rührende Geschichte verstand. Dieser scheinbar so unbestimmt gehaltenen Benennung entsprach also der tragische und der empfindsame Theil der Greene'schen Novelle in gleichem Masse.

Wenn in diesem Punkte die Absicht unseres Dichters bei der Namensänderung klar vorzuliegen scheint, wie sich aus der folgenden vergleichenden Analyse der Novelle und des Dramas noch deutlicher ergeben wird, so bleibt es desto unbestimmter, welchen Zweck Shakspere bei der von ihm vorgenommenen Ortsveränderung im Auge gehabt haben mag. Der Schauplatz des tragischen Theils der Novelle, also des Pandosto, ist bei Greene Böhmen, der Schauplatz der Liebesidylle von Dorastus und Faunia Sicilien. Bei Shakspere aber herrscht Leontes in Sicilien und seine Tochter wird als Säugling an der Küste von Böhmen ausgesetzt, damit sich dann später der böhmische Kronprinz Florizel in die vermeintliche Schäferstochter

verliebe. Wollen wir nicht von Seiten unseres Dichters bei diesem Tausch ein rein willkürliches Belieben annehmen, so liesse sich allenfalls vermuthen, dass ihm das heissblütige Sicilien ein geeigneterer Schauplatz für die Entwickelung tragischer Leidenschaften schien als das rauhe, kältere Böhmen, wie umgekehrt Böhmen für die Aussetzung eines dem Tode bestimmten Kindes ein besserer Platz sein mochte. Auch die Bezugnahme auf das Delphische Orakel, das in der Novelle wie im Drama einen so bedeutenden Angelpunkt bildet, durfte dem so viel näher bei Griechenland gelegenen Sicilien natürlicher zukommen, als dem so weit davon entfernten Böhmen. Wenn unser Dichter also aus diesem oder anderem Grunde sich gemüssigt sah, von seiner Quelle abzuweichen, so nahm er doch getrost aus der Novelle die geographischen Schnitzer mit in sein Drama hinüber, welche manche Kritiker auf Rechnung seines eignen Mangels an Schulbildung gesetzt haben. Auch für den akademisch gebildeten Greene, der sich mit Fug auf dem Titel der Novelle *Maister of Artes in Cambridge* nennen durfte, ist Böhmen ein Land, wo Schiffe ankommen und abfahren, und auch für ihn liegt das Orakel auf der Insel Delphos.

Von der Betrachtung der Titel und Lokalitäten gehen wir über zu der Betrachtung der Personen, wie sie in Novelle und Drama erscheinen. Wenn der Dramatiker in seinem *As You Like It* einen Theil der Personennamen der Lodge'schen Novelle beibehielt oder dieselben doch nur geringfügig modificirte, so finden wir dagegen im *Winter's Tale* keinen einzigen Namen aus Greene's Novelle wieder. Denn dass der Name der Frau des Schäfers bei Greene, die im Drama nicht auftritt, Mopsa, einer beliebigen Gespielin der Perdita von Shakspere beigelegt wird, das kann eben so wenig als eine Ausnahme gelten, wie die etwaige Modificirung des Greene'schen Dorastus in den Shakspere'schen Doricles, den von dem Prinzen Florizel in seiner Schäfertracht adoptirten Namen. Offenbar sollte diese durchgängige Namensveränderung im Sinne des Dichters seine gänzliche Unabhängigkeit von seinem Vorgänger in der Neuschaffung der in der Novelle auftretenden Figuren für seine höheren dramatischen Zwecke bezeichnen. So stellt er dem Greene'schen Böhmenkönig

Pandosto seinen sicilischen König Leontes, umgekehrt dem Greene'schen König Egistus von Sicilien seinen König Polixenes von Böhmen gegenüber. Den griechischen Königsnamen bei Shakspere entspricht dann auch der griechische Name der Königin, Hermione, welche der Dichter freilich ganz anders zum Mittelpunkt seiner dramatischen Handlung und zum verbindenden Gliede der beiden in der Novelle unvermittelt nebeneinanderstehenden Theile der Erzählung gemacht hat, als Greene mit seiner Bellaria es auch nur versucht hat. Eine zweite Figur, die im Drama beide Theile miteinander verknüpfen hilft, die des Camillo, ist an die Stelle zweier getrennter Figuren in der Novelle getreten: des Franion im ersten Theile derselben und des Capnio im zweiten. Der Greene'sche Prinz Dorastus hat den romantischeren Namen Florizel, seiner blühenden Jugendlichkeit besser entsprechend, erhalten, und die verloren gegangne Königstochter wird nach ihrer Aussetzung passender von Shakspere Perdita genannt, als ihr Urbild bei Greene Fawnia von den Faunen oder von fawn (junges Reh). Weniger bedeutsam ist der Name des prinzlichen Knaben Mamillius, der bei Greene Garinter heisst, wie Fawnia's Pflegevater Porrus genannt wird, Shakspere's Gegenstück »Der alte Schäfer« aber namenlos bleibt. Damit wäre denn der Kreis der dem Drama und der Novelle gemeinsamen Personen abgeschlossen; alle übrigen im Winter's Tale auftretenden Figuren gehören, auch rein äusserlich betrachtet, ausschliesslich unserm Dramatiker an und werden füglich am passendsten da besprochen, wo die vergleichende Analyse, zu der wir nunmehr übergehen können, sie uns vorführt und ihr Auftreten aus der Auffassung des Dichters selbst sich motiviren lässt.

Greene beginnt seine Novelle mit den einleitenden Betrachtungen über das Wesen der Eifersucht, auf die vorher schon gelegentlich hingedeutet wurde, und zwar von vornherein in jenem pretiösen, dem Euphuesromane Lily's nachgebildeten Stil, der den Greene'schen Erzählerton in noch übertriebenerem Masse charakterisirt, als den von Lodge in seiner Rosalynde angeschlagenen. Sodann schildert der Novellist uns das Glück des Pandosto als König, Gatte und Vater und den freudigen Antheil, welchen seine Unterthanen namentlich an der Geburt des jungen Prinzen bezeugen. Einige Züge, die sich

auf Letzteren beziehen, hat Shakspere in der ersten Scene dem orientirenden Zwiegespräch der beiden Hofleute einverleibt, das sich jedoch hauptsächlich um einen Punkt dreht, von dem Greene uns erst nachher berichtet: um die innige Freundschaft, die sich aus der gemeinsamen Jugenderziehung des Leontes (Pandosto) und des Polixenes (Egistus) für ihr ganzes später getrenntes Regentenleben gebildet und befestigt hat. Auf Grund dieser Jugendfreundschaft kommt denn König Egistus von Sicilien mit einer Flotte nach Böhmen gesegelt und wird bei seiner Ankunft von Pandosto und dessen Gemahlin Bellaria auf's Herzlichste und Prächtigste empfangen. Zwei Züge hebt Greene hier schon bei der ersten Begrüssung hervor, welche Shakspere erst in der zweiten Scene seines ersten Aktes, da der Besuch des Polixenes am Hofe des Leontes bereits neun Monate gedauert hat, verwerthen konnte. Und zwar zunächst: Pandosto fordert seine Gemahlin auf, seinen alten Freund willkommen zu heissen, und sie, um zu zeigen, wie gern sie den hatte, den ihr Gatte liebte, empfing ihn mit solcher erstaunlichen Höflichkeit, dass Egistus selbst merkte, wie willkommen er war. — Sodann: Nachdem die beiden Könige sich begrüsst und umarmt, ritten sie der Stadt zu und unterhielten sich davon, wie sie als Kinder gemeinsam ihre Jugend in freundschaftlichen Zeitvertreiben verlebt. — Auf die »ehrbare Vertraulichkeit« der Bellaria gegen den königlichen Gastfreund kommt Greene bald nachher noch einmal zurück und erzählt u. A.: Bellaria sei oft in das Schlafzimmer des Egistus gegangen, um nachzusehen, dass ihm Nichts fehle. — Diese in ihrer Naivetät etwas weitgehende Probe der Gastfreundschaft hat Shakspere nun nicht benutzen mögen, wohl aber das, was Greene weiterhin berichtet, dass, wenn Pandosto dringende Geschäfte gehabt habe, Egistus mit der Bellaria im Garten spazieren gegangen sei in vertraulichem Zwiegespräch. Aus solchen Zeichen zunehmender Intimität zwischen der Gattin und dem Gastfreund lässt nun Greene allmälig in der Seele des Pandosto erst melancholische Grillen, sodann Zweifel und Argwohn, endlich eine flammende Eifersucht erwachsen, die ihn in einen »rasenden Affekt« versetzt — Alles Symptome, welche Bellaria wohl wahrnimmt, aber im Bewusstsein ihrer Unschuld vergebens

sich zu erklären versucht. Was der Novellist hier über einen langen Zeitraum als allmälig entstehend und zunehmend vertheilen konnte, das musste der Dramatiker in den Verlauf einer einzigen Scene zusammenfassen und in einem Zusammenhange den Uebergang von zärtlicher Liebe und Freundschaft im Gemüthe des Leontes bis zum glühendsten Hasse und Rachebedürfniss den Zuschauern psychologisch begreiflich vorführen. Was unserm Dichter z. B. in seinem *Othello* gestattet war, durch eine ganze Reihe von Scenen den in der Seele des Mohren sich vollziehenden Process vor den Augen des Publicums sich entwickeln zu lassen, das verbot ihm hier die Oeconomie seines stoffreichen Dramas, in welchem die Eifersucht des Leontes von ihrer Entstehung und Steigerung bis zu ihrem verhängnisvollen Ausbruch nur einen verhältnissmässig beschränkten Zeitraum, nur einen bescheidenen Theil dem Ganzen gegenüber einnehmen durfte. Die künstlerische Concentration dieses psychologischen Hergangs, die wir bei Shakspere im Gegensatze zu der farblosen Zerflossenheit Greene's hier zu constatiren haben, begreift auch das Zwiegespräch des Leontes mit seinem Knaben Mamillius in sich, zu dem die Novelle keinerlei Handhabe darbot. Wir werden noch im Verfolg unserer Analyse sehen, wie sehr und aus welchem Grunde unser Dichter sich bemüht, diesen jungen Prinzen, von dem Greene eigentlich nur die Geburt und den Tod erwähnt, während seines kurzen Erdenlaufes möglichst in den Vordergrund der Handlung zu rücken und die Theilnahme der Zuschauer ihm zuzuwenden.

Wie in allem Vorhergehenden so finden wir auch in dem zunächst Folgenden, in den Verhandlungen des verblendeten Königs mit seinem vertrauten Mundschenken, bei Shakspere nicht nur Alles besser motivirt als bei Greene, sondern auch durchweg in einer höhern Sphäre, in einem feineren Tone gehalten. Der Novellist begnügt sich damit, dass Pandosto dem Franion ein jährliches Einkommen von Tausend Goldkronen zusagt, wenn er den Egistus vergiften wolle, und dass er ihm widrigenfalls mit dem martervollsten Tode droht. Bei Shakspere aber bemüht sich Leontes zunächst in leidenschaftlicher detaillirter Darstellung, seinem Vertrauten Camillo seine eigne Ueberzeugung von der ehebrecherischen Verschuldung der Hermione

und des Polixenes beizubringen und appellirt dann, um ihn zum Werkzeug seines Racheplans zu gewinnen, an dessen vielbewährte Pflichttreue und Anhänglichkeit. In den Gegenreden des Franion wird zur Abmahnung lediglich auf den schlimmen Eindruck hingewiesen, den die Ermordung des Egistus auf die beiderseitigen Unterthanen bewirken müsste, wie denn überhaupt der Novellist ein bei Shakspere durchaus zurücktretendes politisches Moment häufig und ungehörig betont. Camillo dagegen hält dem Leontes zur Warnung das Bild der unschuldigen Hermione als Motiv des Mitleidens vor und geht scheinbar auf das meuchlerische Projekt seines Herrn erst dann ein, als dieser versprochen hat, nach der Wegräumung des Polixenes seine Gemahlin zu verschonen und in alter Weise mit ihr fortzuleben. Solche humane Rücksichten liegen aber den Gemüthern der entsprechenden Figuren bei Greene durchaus fern. Vielmehr ist Pandosto fest entschlossen, sobald Egistus beseitigt sein würde, auch die Bellaria zu vergiften. — Es erhellt aus der bisherigen Analyse, wie viele Rohheiten der Novelle unser Dichter schon in dieser Partie, wo er seiner Vorlage noch genauer als weiterhin gefolgt ist, im Geiste seiner dramatischen Kunst zu verbessern hatte. Als charakteristisch in dieser Beziehung für die grundverschiedene Manier beider Dichter in der Auffassung einer und derselben Situation würde eine Zusammenstellung der resp. Monologe dienen, welche nach dem Weggange des Königs Greene seinem Franion, Shakspere seinem Camillo in den Mund legt. Jener erwägt in gezierter euphuistischer Antithesen- und Bildersprache die Vortheile des Reichthums und Avancements zum Lohn für die ihm zugemuthete Mordthat und gelangt erst nach längerem Schwanken zu dem Resultat, dass ein gutes Gewissen doch besser sei als solcher Gewinn. Camillo aber beklagt vor Allem die mitleidswürdige Königin und findet den etwaigen einzigen Grund, den Mordbefehl zu vollführen, in dem Gehorsam, den er seinem mit sich selbst in Empörung und Zwiespalt begriffenen Herrn schuldig sei. Daran schliessen sich denn in Camillo's Rede die für Shakspere's Weltanschauung bezeichnenden Erwägungen, dass noch niemals die Ermordung gesalbter Könige ihren Mördern Glück gebracht habe.

Der folgende Dialog zwischen Camillo und Polixenes entspricht wiederum der folgenden Partie der Novelle. Wie Camillo dem bedrohten königlichen Gastfreund das ihm zugedachte Schicksal verräth, so auch Franion. Aber während bei Shakspere in diesen Mittheilungen die Eifersucht des Leontes und die Gefahr der in Mitleidenschaft gezogenen Königin ihren gebührenden Platz einnimmt, ist in der Novelle, unbegreiflich und ungeschickt genug, von solchen Motiven gar keine Rede. Egistus glaubt seltsamer Weise, Pandosto trachte ihm nach dem Leben und nach dem seines Gefolges, um dann ungehindert in sein Reich Sicilien einfallen und dasselbe erobern zu können — also wieder ein politischer Zug, den der Novellist unpassend einflicht und den der Dramatiker mit feinem Takt als störend zurückweist. — In der Novelle wird Egistus zur heimlichen Flucht unter Beihülfe und Begleitung des Franion einzig durch die Besorgniss um seine eigene Sicherheit veranlasst — Greene lässt ihn sogar, unköniglich genug, »an allen Gliedern zittern« bei den Enthüllungen des Franion. Im Drama entschliesst sich Polixenes zur Flucht aus Rücksicht auf die Königin und auf das ihr drohende Loos, das er durch seine Entfernung von ihr abzuwenden hofft.

Die Entdeckung, dass Egistus-Polixenes mit Hülfe des Franion-Camillo durch schleunige Flucht der drohenden Lebensgefahr entronnen sei, wirkt auf Pandosto-Leontes bei Greene wie bei Shakspere in gleicher Weise. Dessen ganze, durch den Verrath des Vertrauten gesteigerte Wuth richtet sich jetzt gegen die Königin, die des geheimen Einverständnisses mit den beiden Geflüchteten beschuldigt wird. In der Novelle sendet Pandosto ohne Weiteres seine Wachen in das Gemach der Bellaria, sie ins Gefängniss zu werfen, und diese, widerwillig gehorchend, finden sie mit ihrem Söhnchen Garinter harmlos spielend — ein Motiv, das Shakspere dahin modificirt hat, dass er (A. II, Sc. 1) den Leontes selbst die Hermione im scherzhaften Kosen mit dem kleinen Mamillius überfallen lässt. Zugleich wird im Drama schon hier im Gespräch der Hofdamen auf die bevorstehende Niederkunft der Hermione hingedeutet, während bei Greene von der Schwangerschaft der Bellaria erst die Rede ist, nachdem Pandosto bereits eine Proclamation von der ehebrecherischen

Schuld der Königin, von ihrer Verschwörung mit Franion und mit Egistus gegen sein Leben durch sein ganzes Reich hat verbreiten lassen. Den weitern Aufschub feindlicher Vergeltungsmassregeln gegen Egistus motivirt der Novellist mit der Furcht des Pandosto vor dem verhassten Gegner, der viele Könige zu Alliirten und eine Tochter des Kaisers von Russland zur Gemahlin habe. Shakspere hat aus dieser letztern Notiz für die Folge seines Dramas den einen Umstand entlehnen mögen, dass sich Hermione in ihrer Vertheidigungsrede vor Gericht als russische Kaiserstochter bezeichnet.

Bei Greene wird Pandosto erst, nachdem Bellaria in längerer Haft geschmachtet hat, von ihrer Schwangerschaft durch den Gefängnisswärter unterrichtet, während bei Shakspere, wie wir eben sahen, diese Thatsache schon vor der Verhaftung der Hermione am Hofe notorisch war. Die Niederkunft im Gefängniss, den Entschluss des Königs, den vermeintlichen Bastard umbringen zu lassen, der nachher zum Befehl einer Aussetzung des Kindes ermässigt wird, hat Shakspere von Greene entlehnt, aber in allmäliger Scenenentwickelung ganz anders und besser vorgeführt als sein novellistischer Vorgänger. Bei Letzterem treten nur die Edeln des Landes im Allgemeinen als Mittelspersonen zwischen Pandosto und das unschuldige Opfer seines Verdachts und Rachegelüstes. Shakspere hat an deren Stelle zwei Figuren geschaffen, die nur ihm allein angehören: die muthige, den Zorn des Königs im guten Bewusstsein ihres Rechts und in ihrer Hingebung für die geliebte Herrin eher herausfordernde als schonende Hofdame Paulina und deren weniger beherzten, einigermassen unter dem Pantoffel seiner Frau stehenden Gatten Antigonus. Wie diese Beiden nun in die Handlung eingreifen, wie Paulina dem Leontes das neugeborene Kind allen Protesten zum Trotz zu Füssen legt, wie Antigonus sodann zur Strafe für das respektwidrige Benehmen seiner Frau mit der Aussetzung des Kindes beauftragt wird — von dem Allen findet sich in der Novelle keine Spur. Dort lässt der König den Säugling, den die Wache ihm überbringt, einfach durch Schiffer in ein Boot ohne Segel und Ruder legen und so dem Winde und den Wellen auf offenem Meer preisgeben. Wie ganz anders Shakspere die Aussetzung des Kindes angeordnet

hat, das wird die Analyse später ergeben. Vorläufig kehren wir zu dem ferneren Schicksal der schuldlos angeschuldigten Königin zurück.

Der Gerichtshof, der über die Schuld oder Unschuld der Königin entscheiden soll, ist in seiner ganzen Anordnung im Drama der Novelle nachgebildet. Die Anklageakte, welche durch den Beamten verlesen wird, ist sogar theilweise wörtlich aus der indirekten Rede, in der sie bei Greene steht, in die direkte bei Shakspere hinübergenommen. Die Vertheidigungsrede der Hermione dagegen, die in der Novelle sehr verkümmert, gleichsam nur auszugsweise behandelt ist, hatte erst unser Dichter aus der conventionellen Mattigkeit, in der er sie vorfand, zu dem Pathos, das ihr gebührt, zu erheben, und konnte dabei von seiner Vorlage wenig oder Nichts für seinen dramatischen Zweck gebrauchen. Bei Greene dringt Bellaria wiederholt darauf, dass ihre Ankläger ihr vorgeführt werden — ein Punkt, den Hermione im Drama ganz unberührt lässt, weil eben, wie sie wohl weiss, Leontes ihr alleiniger Ankläger ist. Bei Greene verfällt Bellaria, Angesichts der ihr drohenden Verurtheilung, auf das Auskunftsmittel, dass das Orakel des Apollo auf der Insel Delphos um ihretwillen befragt werden möge, worauf denn Pandosto sehr widerwillig eingeht und seine Gesandten nach Delphos schickt. Damit verläuft denn bei Greene die grosse Gerichtsscene ohne alles Resultat und wird erst nach der Rückkehr der Gesandten von Delphos — die Reise von Böhmen dorthin dauert drei Wochen — wieder aufgenommen. Solche störende Unterbrechung und längere Pause musste der Dramatiker natürlich vermeiden, und deshalb geht bei ihm der Gedanke der Orakelbefragung schon viel früher, unmittelbar nach der Flucht des Polixenes und des Camillo, von Leontes selbst aus, um den ihm entgegentretenden Hofleuten seine völlige Unparteilichkeit darzuthun. So sind denn die heimgekehrten Gesandten im Stande, noch in dieser ersten und einzigen Gerichtssitzung zu erscheinen, mit dem mitgebrachten Orakelspruch, dessen Inhalt im Wesentlichen mit dem der Novelle übereinstimmt. Bei Greene bewirkt die Verlesung des Orakelspruchs augenblicklich Pandosto's reumüthigste Sinnesänderung. Er bittet seine Edlen, die

Bellaria zur Verzeihung und zum Vergessen der erlittenen Unbill zu überreden und verspricht nicht nur hinfort ein treuer Gatte zu sein, sondern auch sich mit Egistus und Franion zu versöhnen, indem er zugleich öffentlich seinen Mordanschlag gegen den Erstern bekennt. Diese Motive hat denn auch der Dramatiker aus der Novelle entlehnt, aber in andrer, besser berechneter Zeitfolge angewandt. Bei ihm trotzt zunächst Leontes dem Orakelspruch, dessen Wahrheit er bestreitet, und lässt die gerichtliche Procedur weiter gehen. Da wird ihm aber die Nachricht von dem Tode seines jungen Prinzen gebracht und zugleich sieht er die Hermione bewusstlos niedersinken. Nun erst erkennt er seinen Frevel gegen Apollo's Orakel und fleht den Gott um Verzeihung an. — Bei Greene erfolgt die Kunde von dem Tode des jungen Prinzen nach der Sinnesänderung des Königs und erscheint da ebenso unmotivirt wie unvorbereitet, während unser Dichter seinen Mamillius schon vorher aus Gram um das Schicksal seiner Mutter in eine bedenkliche Krankheit hatte verfallen lassen, die nun diesen tödtlichen Ausgang genommen hat. Wie viel besser überhaupt von vornherein Shakspere bei seinen Zuschauern das Interesse für seinen Mamillius anzuregen und festzuhalten verstanden hat, als Greene für seinen sehr gleichgültig behandelten Garinter, das hat sich ja auch schon vorher herausgestellt.

In der Novelle hat die Kunde von Garinter's Tode unmittelbar den Tod seiner Mutter zur Folge, die den raschen Wechsel äusserster Freude über Pandosto's reumüthige Erklärung und äussersten Leides über den Verlust des Sohnes nicht überleben mochte. Im Drama wird Hermione ohnmächtig hinweggetragen, und ihren bald darauf angeblich erfolgten Tod berichtet erst nach Leontes' mittlerweile geschehenem Schuldbekenntniss die zurückgekehrte Paulina. Was Greene dann weiter erzählt von der feierlichen Bestattung von Mutter und Sohn in e i n e m prachtvollen Grabmal, zu dem der trauernde Pandosto täglich wallfahrtete, das verkündet im Drama Leontes nur als seine Absicht. Gemeinsam ist beiden Verfassern, dass ein Epitaph die Todesursache kundgethan, resp. kundthun solle, obgleich nur Greene die betreffenden Verse der Grabschrift mittheilt, von denen in ihrer Greene'schen Fassung Shakspere allerdings keinen Gebrauch

machen konnte. Die Aufforderung des Schlusscouplets dieses auf Pandosto's Befehl am Monumente eingegrabenen Epitaphs, jeder Vorübergehende solle ihn, den Pandosto, als Urheber des geschehenen Unheils verfluchen, würde für Shakspere's Leontes und für dessen elegische Stimmung doch etwas zu brutal klingen. Seltsam ist aber Greene's Vergesslichkeit, dass der in dem Grabe mitbestattete Knabe Garinter in der poetischen Grabschrift nicht mit einem Worte erwähnt wird.

Die Novelle kehrt, nachdem sie von dem täglichen Trauergange Pandosto's zu dem Grabe seiner Gemahlin berichtet, zu dem Kinde zurück, das, von den Schiffern auf offnem Meer in einem kleinen Boote ausgesetzt, nunmehr von der Strömung an die Küste Siciliens getrieben wird. Das Boot bleibt da im Ufersande stecken und wird von einem armen, ein verirrtes Schaf am Strande suchenden Schäfer entdeckt. Er findet darin das Kind, eingehüllt in einen reichen goldgestickten Scharlachmantel, mit einer Halskette geschmückt. Der Schäfer, der niemals einen so reizenden Säugling und so reiche Juwelen gesehen, hält das Kind zuerst sonderbarer Weise für einen kleinen Gott und bringt demselben mit grosser Andacht seine Verehrung dar, erkennt jedoch bald an dem Gewimmer und an dem Nahrungsbedürfnisse des Kindes die sterbliche Natur seines Fundes und entschliesst sich zunächst, das Kind dem Könige zu bringen, da seine eignen Mittel ihm nicht erlauben, es aufzuziehen. Da er aber bei weiterer Besichtigung eine goldgefüllte Börse unter dem Scharlachmantel entdeckt, wird er andern Sinnes und nimmt das Kind mit in seine Hütte. Seine Frau hält dasselbe Anfangs für einen Bastard ihres Mannes und natürlich höchlich ergrimmt, droht sie ihm sogar mit Thätlichkeiten, lässt sich aber durch die Goldbörse und die sonstigen Kostbarkeiten, die das bisher so arme Schäferpaar reich machen werden, bald beschwichtigen. Das Kind wächst dann unter dem Namen Fawnia als das eigne Kind der Schäfersleute in deren zärtlicher Pflege heran.

Die hier angeführten Details der Novelle bieten, noch mehr als manche vorherige, interessante Punkte zur Vergleichung mit dem Drama dar, in der Weise, wie Shakspere sie theils benutzt,

theils modificirt hat. Dass der Säugling, in einem Boote ausgesetzt, die lange Seereise von Böhmen nach Sicilien auf eigne Hand bei lebendigem Leibe zurücklegen konnte, mochte unserm Dichter doch zu märchenhaft vorkommen.[1] Er lässt deshalb ein ordentliches Seeschiff mit voller Mannschaft ausrüsten, das unter dem Commando des Antigonus das Kind nach Böhmen bringt und an dessen wüster Küste aussetzt. Bedeutsam im Sinne unseres Dichters ist die Traumerscheinung der Hermione, von der Antigonus bei der Landung erzählt. Sie befiehlt ihm, das Kind in Böhmen auszusetzen, es als für immer verloren geachtet Perdita zu benennen, und verkündet ihm zugleich, dass er, zur Strafe dafür, dass er den grausamen Befehl des Leontes ausgeführt, nie sein Weib Paulina wiedersehen solle. Man erkennt hier deutlich das Bestreben des Dramatikers, auf Kommendes vorzubereiten und namentlich vor dem Auge des Zuschauers das Bild der Hermione festzuhalten — eine Rücksicht, die Greene freilich ausser Acht lassen durfte, da bei ihm die Bellaria wirklich todt ist und aus der Erzählung verschwindet. — Ein zweites von Shakspere hinzugefügtes Element ist der Untergang des Antigonus und der gesammten Schiffsmannschaft, wie er uns in dem drastischen Berichte des Clown vorgeführt wird. Es erscheint das nicht als ein gleichgültiges, beliebiges Beiwerk, sondern aus innerer Nothwendigkeit entsprungen. Sollte Perdita wirklich für immer verloren gelten, so durfte eben Keiner von denen, die bei ihrer Aussetzung mitgewirkt, zurückkehren und von ihrem Verbleib Kunde geben können.

Dass Shakspere an die Stelle der Frau des Schäfers, die er bei Greene fand, einen Sohn des Schäfers gesetzt hat, ist vielleicht nicht lediglich aus dem conventionellen Theaterbedürfniss einer Clownsrolle zu erklären. Eine plebejische Pflege m u t t e r der Perdita hätte sich, den andern weiblichen Figuren des letzten Aktes gegen-

[1]) Collier freilich nennt diese Partie der Greene'schen Erzählung sehr artig und natürlich und meint, Shakspere sei nur deshalb davon abgewichen, weil er vorher schon in seinem Tempest Prospero und Miranda in solchem kleinen Boote habe aussetzen lassen und nun eine andre Wendung habe nehmen müssen. Diese rein willkürliche Annahme veranlasst den Kritiker sodann zu der eben so willkürlichen, dass Shakspere den Tempest v o r dem Winter's Tale verfasst haben müsse.

über, schwerlich vom Dichter so dankbar verwerthen, zu so komischer Wirkung verwenden lassen, wie ein plebejischer Pflegevater derselben. Und schon im vierten Akte liess sich der Contrast zwischen dem angebornen Adel der jungen Schäferin und dem plebejischen Wesen ihrer Genossen besser ohne eine Pflegemutter durchführen, die der Perdita doch immer im Lichte ihrer echten Mutter hätte erscheinen müssen.

Einige andre Vergleichspunkte in dieser Scene zwischen Novelle und Drama mögen hier noch beiläufig nachgewiesen werden. Wie bei Greene sucht auch bei Shakspere der Schäfer sein verirrtes Schaf am Meeresufer, weil die Schafe gern den dort gedeihenden Epheu fressen. — Wenn in der Novelle die Frau des Schäfers das ihr ins Haus gebrachte Kind für ein illegitimes hält, so vermuthet im Drama der Schäfer selbst im ersten Moment der Auffindung einen solchen Ursprung.

Ueber die sechzehnjährige Pause in der dramatischen Handlung führt unser Dichter seine Zuschauer vermittelst des von ihm auch sonst gelegentlich angewandten Kunstgriffs einer Chorusrede hinweg. Wenn er hier die Zeit selber als allegorische Figur personificirt auftreten lässt, so mochte diese Idee ihm allerdings nahe genug liegen, aber gewiss musste ihm das Titelblatt der Novelle den Gedanken noch näher legen. Dort nämlich folgt auf den einfachen Titel Pandosto noch ein erklärender Zusatz, der in deutscher Uebersetzung so lautet: Der Triumph der Zeit, in welchem durch eine anmuthige Erzählung dargethan wird, dass, obgleich vermittelst eines widrigen Schicksals die Wahrheit verhehlt werden mag, sie doch durch die Zeit, dem Schicksal zum Trotz, sehr offenbar enthüllt werden kann. — In der That sind die Anfangsverse der Chorusrede nur eine Umschreibung dieses Greene'schen Programms. — Im Verlauf der Chorusrede wird denn auch der Name des Böhmischen Königssohnes, Florizel, genannt, und es werden die Zuschauer erinnert, dass dieser Prinz schon früher erwähnt war. In der That geschah das, freilich ohne Namensnennung, schon in der zweiten Scene des ersten Akts, wo Polixenes seine Zärtlichkeit für den in Böhmen zurückgebliebenen Sohn warm und beredt gegen Leontes

ausspricht. Es ist das ganz in der Weise unseres Dichters, auf künftig auftretende Personen wie auf kommende Ereignisse zeitig die Gemüther der Zuschauer vorzubereiten. Derlei Feinheiten kennt Greene aber nicht. Bei ihm ist an der entsprechenden frühern Stelle von einem Sohne des Egistus keine Rede, und erst da, wo die mittlerweile herangewachsene vermeintliche Schäferstochter eines Liebhabers bedarf, erst da erzählt der Novellist von dem zwanzigjährigen Sohne des Egistus, Dorastus, den der Vater mit einer Tochter und Erbin des Dänenkönigs verheirathen will, so wenig Neigung der junge Mann auch zu dieser Ehe oder überhaupt zu irgend welcher Ehe verrathe. Shakspere hat diese Partie der Novelle unbenutzt gelassen und durfte das um so eher thun, als auch bei Greene das Widerstreben des Dorastus gegen die Wünsche seines Vaters nicht etwa, wie man vermuthen sollte, aus einer Liebe zur Fawnia entspringt. Diese Schäferin lernt er erst später kennen bei Gelegenheit eines ländlichen Festes, zu dem sie als »Herrin des Festes« eingeladen war und in ihren besten Kleidern erschien. Wie und warum Shakspere solch ein Hirtenfest erst später angesetzt hat, als die Liebenden ihren Bund schon geschlossen haben, das werden wir bald sehen. Vor der Hand haben wir im Drama noch die erste Scene des vierten Aktes zu betrachten, die in ähnlicher Weise wie die erste Scene des ersten Aktes eben so wohl zur Orientirung der Zuschauer wie zur Vorbereitung auf das Kommende dienen soll.

Zunächst zeigt sich darin eine Abweichung von der Novelle, dass im Drama der bei der Flucht des bedrohten Königs behülflich gewesene Vertraute wieder auftritt, während Greene den der Rolle dieses Camillo entsprechenden Franion spurlos aus der Erzählung verschwinden lässt. Freilich hatte Shakspere seine guten Gründe zu solcher Abänderung, da Camillo's heisses Verlangen, zu seinem geliebten Herrn Leontes und in sein Vaterland zurückzukehren, wie sich bald zeigen wird, den bedeutendsten Einfluss auf die spätere Wendung der Ereignisse des Dramas üben sollte. — Eine weitere Abweichung von der Novelle beurkundet diese ersten Scene des vierten Aktes darin, dass sich der König bereits von der Liebschaft seines Sohnes mit einer Schäferin unterrichtet erweist und nun

beschliesst, in Camillo's Begleitung verkleidet den Florizel in diesem Verkehr zu belauschen. Bei Greene macht Egistus solche unliebsame Entdeckung erst viel später, nach der Flucht des Dorastus und der Fawnia, so dass der Plan, das verheimlichte Liebesverhältniss bei dem Feste der Schafschur durch die Intervention des königlichen Vaters unterbrechen zu lassen, unserm Dichter allein angehört. Nur das hat er in dieser ersten Scene des vierten Aktes aus der Novelle entlehnt, dass der Ruf von der Schönheit der jungen Schäferin sich überall verbreitet hatte und bis an den Hof gedrungen war und dass der plötzliche Reichthum des früher armen Schäfers ein Gegenstand allgemeiner Verwunderung geworden.

Die folgende Scene des Dramas führt uns den Autolycus und den von ihm geprellten Clown vor, der als Sohn des Schäfers schon vorher aufgetreten war, und auch hier haben wir ganz und gar Shakspere's eigne Erfindung. Wir könnten diese Scene daher, da sie Nichts aus der Novelle entlehnt hat, füglich übergehen, wenn es sich nicht der Mühe lohnte, ihre Einfügung und Verknüpfung mit der folgenden dramatischen Entwickelung hervorzuheben. Der Vagabund und Gauner, dessen originellen Typus der Dichter hier volksmässig feststellt, ist früher ein Diener des Prinzen Florizel gewesen, als Taugenichts aber verabschiedet, und die Summe, um die er den simpeln Clown prellt, setzt ihn in den Stand, bald nachher bei dem Feste der Schafschur als Tabulettkrämer aufzutreten, sowie späterhin auf Grund seiner Personalkenntniss in der Flucht der Liebenden eine hülfreiche Rolle zu spielen, die der Novellist einer indifferenten dritten Person zuertheilen musste.

Die Anspinnung des Liebesverhältnisses zwischen Dorastus und Fawnia wird in der Novelle mit ermüdender Weitschweifigkeit berichtet und in einer Reihe euphuistisch stilisirter Monologe und Dialoge illustrirt, in denen die Liebenden beiderseits die Bedenken und Gefahren des Standesunterschiedes für sich erörtern. Dorastus wird sogar in Folge dieser Bedenken melancholisch, verliert seinen gewohnten Appetit, und sein Vater, darauf aufmerksam gemacht, schickt Aerzte zu ihm, deren Hülfe der Prinz jedoch zurückweist. — *Dorastus neither would let them minister, nor so much as suffer them*

to see his urine, heisst es naiver Weise. — Shakspere's Polixenes ist, wie wir oben sahen, über die Ursache dieser Veränderung seines Florizel längst im Klaren, da er in Camillo's Begleitung ihn bei dem Feste der Schafschur verkleidet zu beobachten beschlossen hat. — Endlich wird der Bund geschlossen, und Dorastus macht von nun an, in schäferlicher Tracht, seiner Braut häufige heimliche Besuche, von denen Fawnia's Pflegeeltern nichts erfahren dürfen. — Bei Shakspere finden wir diese Details entweder gar nicht benutzt oder doch bedeutend modificirt, da wo er uns zuerst (A. IV, Sc. 3) das Liebespaar vorführt. Allerdings erscheint auch da der Prinz als Schäfer verkleidet unter dem Namen Doricles, aber als solcher ist er dem alten Schäfer ein willkommener Verlobter seiner Perdita. Nur diese allein kennt seinen wahren Stand und äussert in ihrem Zwiegespräch, ganz der Shakspere'schen auf das Kommende vorher hindeutenden dramatischen Kunst gemäss, ihre Befürchtungen wegen einer möglichen Entdeckung ihres Liebesverhältnisses durch Florizel's Vater. Im Uebrigen hat Shakspere für dieses Zwiegespräch aus der Novelle nur einzelne mythologische Anspielungen auf die Herablassung der Götter zu Töchtern der Sterblichen und auf ihre Verwandlungen deshalb beibehalten, womit Florizel wie Dorastus seine Liebschaft und Verkleidung rechtfertigt.

Das ländliche Fest, das sich an Florizel's und Perdita's Zwiegespräch anschliesst, ist sowohl in seinem pathetischen wie in seinem pastoralen und komischen Theil ganz und gar Shakspere's eigne Schöpfung. Greene, wie bereits erwähnt, spricht nur bei einer frühern Gelegenheit von einem solchen Feste, das alle Pächterstöchter in Sicilien versammelt habe, zu dem auch Fawnia als *mistress of the feast* eingeladen worden. Von diesem Feste heimkehrend, war die junge Schäferin zuerst dem Prinzen, der von der Falkenjagd kam, begegnet. Diesen Ausdruck *mistress of the feast* hat der Dramatiker beibehalten, auf Perdita's Stellung bei dem Feste angewandt, und ebenso die Notiz von der Falkenjagd, auf der der Prinz zuerst seiner Geliebten ansichtig geworden.

Die Katastrophe, welche Shakspere für das Liebesverhältniss durch die Intervention des aus seiner Verkleidung heraustretenden Polixenes noch im Verlaufe des Festes selbst herbeiführt, ist in der

Novelle viel schwächer vorbereitet und motivirt. Da steht schon vor der Entdeckung und ohne deren Einwirkung der Plan zur gemeinsamen Flucht bei den Liebenden fest. Dorastus sammelt so viel Geld und Juwelen wie möglich, um mit Fawnia nach Italien zu reisen und dort mit ihr vergnügt zu leben, bis dass er seinen Vater entweder versöhnen oder ihm auf den Thron nachfolgen kann. Fawnia, die sich freut, aus einer armen Schäferstochter zur Würde einer reichen Königin zu avanciren, betreibt ihrerseits eben so beeifert diesen Fluchtplan. Vor dessen Ausführung erfährt jedoch ihr Pflegevater durch das Gerede seiner Nachbarn von den häufigen Besuchen des trotz seiner Verkleidung erkannten Prinzen bei seiner Tochter und theilt diese Entdeckung seiner Frau mit. Die Pflegeeltern glauben an keine ehrbaren Absichten des Prinzen, sondern fürchten nur eine Schwängerung ihrer Pflegetochter durch ihn. Um es weder mit dem Prinzen noch mit dessen Vater zu verderben, will der Schäfer die Kette und die Juwelen des Findelkindes dem Könige bringen und ihm sagen, wie er dazu gekommen. Der König werde hoffentlich die Fawnia in seinen Dienst nehmen und sie selbst, d. h. der Schäfer und seine Frau, werden ohne Schaden sich aus der Sache ziehen.

Man sieht, wie auch hier wieder in der Novelle verschiedne Momente in der rohesten Fassung ungeordnet und unverknüpft neben einander liegen, welche erst der Dramatiker, soweit er sie gebrauchen konnte, organisch in einen pragmatischen Causalnexus einzufügen verstand. Im Drama erscheint die Flucht des Liebespaares als das selbstverständliche Resultat der Drohungen, mit denen Polixenes die Beiden vor seinem Weggange zu entschiednem Handeln gleichsam gezwungen hat. Der Plan der Flucht wird aber nicht von Florizel entworfen, sondern von Camillo. Wir hatten gesehen, wie vergebens Camillo den König Polixenes um die Erlaubniss gebeten hatte, in sein Vaterland und zu seinem frühern Herrn Leontes zurückkehren zu dürfen. Jetzt bietet sich ihm eine günstige Gelegenheit, seines lange gehegten Wunsches theilhaft zu werden. Indem er Florizel und Perdita nach Sicilien zum Leontes fliehen hilft, eröffnet sich ihm zugleich eine Aussicht, in Begleitung des aufgebrachten Polixenes den Flüchtlingen dahin folgen zu können.

So versieht er denn das Liebespaar mit den genauesten Instruktionen für ihre Fahrt und für ihr Auftreten am Hofe des Leontes.

In der Novelle ist, wie wir sahen, der im ersten Theile derselben der Figur des Camillo entsprechende Franion schon beseitigt. Seine Stelle als Helfershelfer bei der Flucht des Dorastus vertritt eine neue Persönlichkeit, ein alter Diener des Prinzen, Capnio genannt, der aber natürlich, da bei ihm Camillo's Beweggründe wegfallen, bei dem ganzen Hergange eine viel untergeordnetere Rolle zu spielen hat. Doch greift er in einem Punkte in die Handlung ein, den der Dramatiker, allerdings nur modificirt, benutzen konnte. Auf dem Wege zum Schiffe, auf welchem Dorastus und Fawnia zur Abfahrt bereit sich vereinigt haben, begegnet Capnio dem alten Schäfer, der gerade zum Könige gehen will, um sich über den Dorastus zu beschweren und zugleich über die Auffindung seiner vermeintlichen Tochter die nöthige Aufklärung zu geben. Capnio, der im Interesse seines Herrn einer Begegnung des Königs mit dem Schäfer vorzubeugen sucht, fordert den Letzteren auf, ihm auf ein Schiff zu folgen, wohin der König eben aus seinem Palaste sich begeben habe. Halb mit List und halb mit Gewalt wird denn der Schäfer auf das Schiff zu Dorastus und Fawnia gebracht und muss nun sehr wider Willen die Seereise nach Böhmen mitmachen. Die Rolle, welche in der Novelle hier Capnio spielt, fällt im Drama dem vagabundirenden Gauner Autolycus zu, der, in des Prinzen Kleider gesteckt, als vornehmer Hofmann den alten und den jungen Schäfer unter seinen Schutz nimmt und zu Florizel und Perdita auf's Schiff bringt. Natürlich geschieht das nicht in der Absicht, die für Capnio vorlag, denn im Drama ist ja Polixenes längst von der Liebschaft seines Sohnes unterrichtet. Vielmehr müssen der alte und der junge Schäfer Florizel und Perdita deshalb nach Sicilien zum Leontes begleiten, damit dort durch sie die Herkunft der verlorengegangenen Königstochter seiner Zeit an den Tag komme.

In der Novelle wird Dorastus einige Tage nach seiner Flucht am Hofe vermisst und Egistus fürchtet schon, sein Sohn sei auf der Jagd von wilden Thieren zerrissen — ein Zug, der den Dramatiker vielleicht auf die Todesart seines von einem Bären gefressenen

Antigonus gebracht hat. Indem nun dem Verbleib des Prinzen weiter nachgespürt wird, erfährt man von einem Fischer, der am Meeresufer seine Netze flickt, wie die Flucht gerade an der Stelle, wo er sitzt, bewerkstelligt sei. Egistus, halb todt vor Kummer, lässt die Frau des Schäfers in Ermangelung ihres Mannes kommen und erhält nun erst den Schlüssel des Räthsels in der Enthüllung der Liebschaft, welche sein Sohn mit der Fawnia angeknüpft. Man sieht, wie Shakspere hier im dramatischen Interesse die einzelnen Momente gerade in umgekehrter Reihenfolge anordnet und vorführt, als er sie bei Greene vorfand. Egistus verfällt aus Gram und Verdruss über die Thorheit seines Sohnes dann in ein Quartanfieber, das ihn bald an den Rand des Grabes bringt, so dass die Aerzte an seinem Aufkommen verzweifeln. Auch diese Krankheit ohne weitere Folgen ist ein überflüssiger Zwischenfall in der Novelle, den Shakspere mit gutem Grunde nicht berücksichtigt hat.

Während Florizel und Perdita, dem Rathe Camillo's folgend, nach Sicilien steuern, um bei dem längst mit Polixenes versöhnten Leontes Schutz und Beistand zu suchen, landen Dorastus und Fawnia nur zufällig an der Küste von Böhmen, und der Prinz, eingedenk der also noch immer obwaltenden Feindschaft zwischen seinem Vater Egistus und Pandosto, scheut sich vor jeder Erkennung. Auf Capnio's Räth giebt er sich für einen Edelmann aus Trapolonia, Namens Meleagrus, aus und lebt in strengem Incognito mit Fawnia, die er bald zu heirathen gedenkt, in den bescheidensten Verhältnissen. Indess der Ruf von der Schönheit der unbekannten fremden Dame dringt zu den Ohren des Königs Pandosto, den der Novellist hier als einen fünfzigjährigen Wollüstling bezeichnet, der die Bellaria längst vergessen und die gelobten Wallfahrten zu ihrer Gruft längst eingestellt zu haben scheint. Er lässt das junge Paar als Spione verhaften und vor sein Angesicht bringen. Dorastus stellt sich ihm als der Ritter Meleagrus aus Trapolonia und seine Braut als eine Italienerin aus Padua vor. Den Umstand, dass er mit so kleinem Gefolge erschienen, erklärt er daraus, dass er heimlich mit seiner Braut gegen den Willen ihrer Verwandten entwichen und auf der Fahrt nach Trapolonia durch Stürme an die böhmische Küste ver-

schlagen sei. Pandosto will davon Nichts wissen, lässt den Dorastus als einen meineidigen Verräther und Entführer des Mädchens in's Gefängniss werfen; die Fawnia aber wird gastfrei an seinem Hofe beherbergt. Es folgt nun in den beliebten euphuistischen Monologen und Dialogen die Darstellung der leidenschaftlichen Bewerbung des Königs um die Gunst der Fawnia und ihres hartnäckigen Widerstandes gegen seine Gelüste, wobei für Greene der pikante Reiz offenbar darin liegt, dass ein Vater so, ohne es zu wissen, seiner eignen Tochter nachstellt.

Auf solchen schlüpfrigen und bedenklichen Wegen mochte natürlich der Dramatiker dem Novellisten nicht folgen. Shakspere's Leontes, wie er uns in der ersten Scene des fünften Aktes wieder vorgeführt wird, ist noch immer in Reue und Trauer um die verlorene Hermione versenkt, setzt dem Zureden seiner Höflinge, im Interesse des Staates und des Thrones sich wieder zu vermählen, die entschiedenste Weigerung entgegen und wird darin von der getreuen Paulina bestärkt. Was die Letztere dazu bestimmt, das erhellt freilich erst nachher; denn dass Hermione noch lebe, verräth der Dichter mit keiner Sylbe, es müsste denn die Verherrlichung der Todtgeglaubten, die durch den ganzen ersten Theil dieser Scene geht, auf solche Absicht des Dichters sich deuten lassen. — Mittlerweile meldet ein Hofherr die unerwartete Ankunft des Prinzen Florizel und seiner Neuvermählten. Dass er mit so kleinem Gefolge erscheint, hat Florizel, wie wir sahen, mit dem Dorastus gemein und wird von ihm dem darob verwunderten Könige ebenfalls mit einigem Verstoss gegen die Wahrheit dahin erklärt, dass seine junge Frau aus Libyen, die Tochter des kriegerischen Smalus, komme und dass der grössere Theil des Gefolges schon nach Böhmen vorausgeschickt sei. Leider hat diese Nothlüge sehr kurzen Bestand. Kaum hat der tiefgerührte Leontes seinen Segen über das junge Paar ausgesprochen und reumüthig seiner eignen Kinderlosigkeit als einer verdienten Züchtigung gedacht, als schon ein zweiter Bote die Ankunft des Polixenes meldet, zugleich mit der Bitte desselben, seinen Sohn, der mit einer Schäferstochter entflohen sei, zu verhaften. Ausserdem berichtet der Bote, Polixenes sei auf dem Wege zum

Hofe des Leontes dem Vater und dem Bruder der betreffenden Schäferin begegnet, die Camillo jetzt in's Verhör nehme. Natürlich ändern diese Zwischenfälle den Stand der Angelegenheiten zum Nachtheil des jungen Paares. Indess verspricht Leontes, den der Anblick der Perdita an seine verlorne Hermione erinnert, sich bei Polixenes für die Beiden zu verwenden.

Damit schliesst im Drama die erste Scene des fünften Aktes, und wir dürfen einmal wieder zur Novelle zurückkehren. Dort hat unterdessen Egistus durch böhmische Kaufleute erfahren, dass sein Sohn im Gefängniss des Pandosto schmachte — wiederum ein höchst ungeschickt eingeschobenes Moment, denn in Sicilien galt ja Dorastus als Ritter Meleagrus aus Trapolonia. Egistus lässt deshalb eine stattliche Gesandtschaft nach Böhmen reisen, mit dem Auftrage, den Dorastus aus der Haft erlösen, dagegen Capnio, Fawnia und deren Vater durch Pandosto dem Tode überliefern zu lassen. Auffälligerweise ist Pandosto sehr bereit, nicht bloss dem ersten Gesuche des Egistus, sondern auch dem zweiten, die Hinrichtungen betreffend, bereitwillig zu entsprechen, denn seine verschmähte Liebe zur Fawnia hat sich mittlerweile in den grimmigsten Hass verwandelt. In den Apostrophen, welche er zuerst an sie, dann an den alten Schäfer richtet, finden sich einige schwache Anklänge an die Apostrophen des Polixenes an die entsprechenden Figuren des Dramas, da, wo er sich beim Feste der Schafschur zu erkennen gegeben hat.[1]) In der Novelle wird damit zugleich die Lösung des Knotens und die Aufhellung des Dunkels herbeigeführt. Der um sein Leben bedrohte Schäfer legt nunmehr ein vollständiges Bekenntniss ab, wann, wie und wo er seine vermeintliche Tochter als Säugling gefunden und dann auferzogen habe. Zur Beglaubigung zeigt er die Halskette und die Juwelen vor. Da erkennt denn Pandosto

[1]) Dem Helfershelfer Capnio wird von Pandosto noch eine exquisite Marter angekündigt. Die Augen sollen ihm ausgestochen werden und er soll für den Rest seines Lebens wie ein Thier in der Mühle arbeiten. Eine einfache Todesstrafe sei viel zu gelinde für ihn. Vielleicht fand Shakspere hier das Motiv zu der Ausmalung der Martern, mit denen Autolycus, als Hofherr verkleidet, den Sohn des Schäfers bedroht.

augenblicklich die verlorene Tochter, und es erfolgt ein allgemeiner gegenseitiger Jubel, an dem die Unterthanen mit Freudenfeuern, die Höflinge und Ritter mit Turnieren sich betheiligen. Der alte Schäfer wird zur Belohnung in den Ritterstand erhoben. Sodann begiebt sich die ganze Gesellschaft nach Sicilien zu Egistus, wo denn endlich die so lange verschobene Hochzeit gefeiert wird. Mit solchem glücklichen Ende hat aber der Novellist seine Leser nicht entlassen mögen: sie müssen, unerwartet genug, noch einen Selbstmord des Pandosto mit in den Kauf nehmen. Der eben erst so glückliche Vater und König verfällt nämlich in plötzliche Schwermuth, indem er sich nachträglich, recht eigentlich post festum, seiner Verrätherei gegen seinen Freund Egistus, seiner todtbringenden Eifersucht gegen Bellaria und endlich seiner unnatürlichen Gelüste zur eignen Tochter erinnert. Wie wenig diese Katastrophe zu den vorhergehenden Jubelscenen passen will, das scheint Greene gar nicht gemerkt zu haben.

Wie die Novelle von ihren gut angelegten Anfängen sich in ihrem Verlaufe immer mehr in's Abgeschmackte und Confuse verliert und sich dadurch um alle Wirkung bringt, weil der Erzähler die Fäden seiner Erzählung nach allen Seiten auseinander laufen lässt, statt sie einheitlich zusammenzuknüpfen, so weiss umgekehrt der Dramatiker von Scene zu Scene bis zum Schluss den beabsichtigten und planvoll berechneten Effekt zu steigern. Es ist daher eine wahre Erquickung, wenn wir uns von der grellen Dissonanz, mit der die Novelle abschliesst, zu dem vollen harmonischen Einklang wenden, in welchem bei Shakspere das Drama ausgeht.

Wenn Shakspere die Erkennungsscene der Perdita und das erste Wiedersehen der beiden, so lange getrennten Könige uns nicht sichtlich vor Augen führt, sondern mit einer anschaulichen Schilderung der einzelnen ergreifenden Momente durch den Mund verschiedner Hofherren, die zugegen waren, sich begnügt, so mochte seinem Verfahren ein doppeltes Motiv zu Grunde liegen. Einerseits konnte eine scenische Darstellung der betreffenden Ereignisse leicht die Wirkung des so grossartig überraschenden Schlusses, die lebendige Wiedererscheinung der todtgeglaubten Hermione, beeinträchtigen.

Andrerseits hätte eine solche scenische Darstellung mit der augenfälligen Entwickelung aller reichhaltigen Details, die in der mündlichen Berichterstattung nur angedeutet zu werden brauchten, einen unverhältnissmässig grösseren Platz verlangt, als sich mit der Oeconomie des schon seinem Ende entgegen eilenden Dramas vertragen hätte. Von diesen reichhaltigen Details fand der Dichter bei Greene kaum mehr als ein einziges: die Freudenbezeugungen Pandosto's bei der Erkennung der Fawnia als seiner verlorenen Tochter. Wer im Kleinen an einem herausgerissenen Beispiel, das nicht einmal der dramatischen Handlung, sondern der Erzählung, in der Novelle wie im Drama, angehört, den gewaltigen Unterschied zwischen Greene und Shakspere sich klar machen will, der vergleiche nur diesen Passus bei dem Einen und bei dem Andern. Alles Uebrige, was in den Reden der Höflinge zuerst noch geschildert wird: das Wiedersehen der beiden Könige und Camillo's, die Berichterstattung von der Auffindung der Perdita, von dem Untergange des Antigonus und seiner Schiffsmannschaft, von dem Eindruck, den das Erzählte in seinem Wechsel von Freude und Leid auf Paulina macht, Alles das gehört dem Dramatiker an und muss bei ihm dazu dienen, den zweiten Theil seines Schauspiels mit dem ersten inniger in allen Einzelnheiten zu verknüpfen. — Nur ein Zug noch aus der Novelle ist von unserm Dichter entlehnt und glücklich zu einem komischen Nachspiel dieser rührenden Scene erweitert. Greene erzählt, wie wir sahen, dass Pandosto den alten Schäfer, den Pflegevater der Fawnia, zum Ritter gemacht habe. Dafür treten nun im Drama der alte Schäfer und sein Sohn als neugebackne Edelleute in entsprechendem Kostüm und Bewusstsein ihrer höhern Würde auf und sichern dem Autolycus hülfreich ihre Protektion zu, wie er früher einmal versprochen hatte, sie zu protegiren, als sie vor dem vermeintlichen Hofherrn standen.

Die letzte Scene des Dramas bietet einer vergleichenden Analyse keine Anhaltspunkte mehr dar. Die Idee, nachdem der Orakelspruch sich erfüllt hat, zu dessen Vervollständigung auch die Veranlasserin desselben aus ihrer todesähnlichen Verborgenheit in's Leben zurückzurufen und so erst seinem Drama den vollen versöhnenden Abschluss zu verleihen, diese Idee musste unserm Dichter

näher liegen, als seinem novellistischen Vorgänger. Nur so konnten die bei Greene locker verbundenen beiden Theile der Erzählung: Pandosto einerseits, Dorastus und Fawnia andrerseits, im Drama zu einem einheitlichen Ganzen organisch verknüpft werden. Die schon oben angedeutete beständige Bezugnahme auf die vermeintlich todte Hermione in allen spätern Theilen des Dramas, die in so grellem Contraste steht zu dem gänzlichen Verschwinden der Bellaria aus dem spätern Theile der Novelle, konnte keinen andern Sinn haben, als den, dass die angeblich Verstorbene nicht wirklich verstorben sei, dass die Zuschauer auf ihre Wiedererscheinung in irgend einer Weise vorbereitet sein mussten.

Damit ist denn unsere vergleichende Analyse der Greene'schen und der Shakspere'schen Arbeit an ihrem Ziele angelangt. Sie konnte im Ganzen und Grossen nur die Anlage und den Aufbau der Novelle wie des Dramas in Betracht ziehen und durfte von einer Vergleichung der Charakteristik wie des Stiles nur gelegentlich Notiz nehmen. Denn in diesen beiden Beziehungen haben die Verfasser Nichts mit einander gemein, hatte namentlich Shakspere Nichts von seinem Vorgänger zu entlehnen. Von eigentlicher Charakteristik, von einer solchen, die den vorgeführten Figuren erst den wahren Lebensodem einbläst und sie in Wesen von Fleisch und Blut verwandelt, an deren Wohl und Wehe wir Antheil nehmen, kann bei Greene keine Rede sein. Und eben so wenig liess sich Greene's pedantisch gezierter euphuistischer Stil für ein Shakspere'sches Drama verwerthen. Selbst da, wo unser Dichter in der Nachahmung des feineren Hoftones seiner Zeit die Conversationsprosa seiner vornehmeren Personen euphuistisch färbt, wie er das A. I, Sc. 1, A. IV, Sc. 1 und A. V, Sc. 3 gethan hat, selbst da erinnert seine Redeweise durchaus nicht an die, welche Greene unterschiedslos sämmtlichen Figuren seiner Novelle zuertheilt hat. Und doch hatte Greene Veranlassung genug, seinen Stil einigermassen zu nüanciren in den Monologen und Dialogen, mit denen er gern und oft seine Erzählung unterbricht und nach seiner eignen Meinung wahrscheinlich schöner und eindringlicher gestaltet. Es lohnt der Mühe, diese Versuche der Annäherung an eine dramatische Form, denen wir

in der Novelle begegnen, schliesslich hier zu specificiren. Da haben wir also:

1) einen Monolog Franion's, der das Pro und Contra des ihm gewordenen Befehls zur Wegräumung des Egistus erwägt;

2) einen Monolog der Bellaria im Gefängniss vor ihrer Entbindung;

3) einen Monolog der Bellaria nach ihrer Entbindung, der das Geschick der neugebornen Tochter beklagt;

4) Bellaria's Standrede vor dem versammelten Gericht;

5) einen Monolog Pandosto's nach dem Tode des Garinter und der Bellaria, sein reuiges Selbstbekenntniss enthaltend;

6) einen Dialog des Schäfers und seiner Frau, als er ihr den gefundenen Säugling in's Haus bringt;

7) einen Dialog des Egistus und seines Sohnes, in Betreff der Verheirathung des Letzteren mit der dänischen Königstochter;

8) einen Monolog des Dorastus über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;

9) einen entsprechenden Monolog der Fawnia;

10) einen Dialog zwischen den beiden Liebenden;

11) und 12) weitere Monologe und Dialoge derselben über die Verkleidung des Dorastus als Schäfer;

13) einen Dialog des alten Schäfers und seiner Frau bei der unliebsamen Entdeckung der Liebschaft;

14) einen Dialog Capnio's mit dem Schäfer, den er auf's Schiff lockt;

15) einen Dialog Pandosto's mit dem vermeintlichen Ritter Meleagrus;

16) einen Monolog Pandosto's über das Pro und Contra seiner Liebe zur Fawnia;

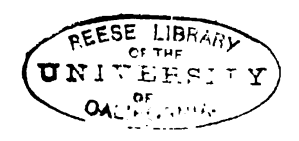
17) einen Monolog der Fawnia über diese drohende Liebeswerbung;

18) einen Dialog des Pandosto und der Fawnia über dasselbe Thema;

19) Pandosto's Strafrede gegen Fawnia, Capnio und den Schäfer;

20) Das Bekenntniss des Letztern über die Herkunft der Fawnia.

Wenn Shakspere von allen diesen an die dramatische Form streifenden Partien der Novelle nicht das Mindeste in sein Drama hinübergenommen hat, so dürfen wir wohl aus seiner Nichtbenutzung schliessen, dass er eben keinen dramatischen Gehalt darin fand.



IV.

ZUR KRITIK DER DOPPELTEXTE DES SHAKSPERE'SCHEN KING HENRY VI.

(Part II—III.)

Im dreizehnten Jahrgange dieses Jahrbuchs hatte ich, als ich die letzten Publikationen der *New Shakspere Society* und speziell eine Abhandlung der *Miss Jane Lee* über das oben angegebene Thema besprach, meine Ansicht dahin präcisirt, dass ich die Entstehung der ersten Einzeldrucke der beiden letzten Theile des *King Henry VI.* der Mitwirkung eines untergeordneten Dichterlings zuschrieb, »der die unvollständig und ungenau dem diebischen und unrechtmässigen Verleger verschafften Stücke des bereits vollständig aufgeführten *King Henry VI.* (Part II—III) nothdürftig mit eigenen untergeordneten Zuthaten ergänzte und zusammenflickte«. — Das Hauptmoment dieser Ansicht, dass die betreffenden beiden Shakspere'schen Stücke in der Gestalt, wie sie später in der Folioausgabe erschienen, bereits auf der Bühne vorhanden waren, ehe sie verstümmelt im Drucke erschienen, steht mir noch jetzt ebenso fest, wie die Betheiligung eines untergeordneten Anonymus an der Herstellung der unrechtmässigen Ausgaben des *First Part of the Contention* etc. (1594) und der *True Tragedie* etc. (1595). Im Uebrigen aber muss ich meine Auffassung dahin modificiren, dass jenem Anonymus keine unvollständige und ungenaue Abschrift der beiden Shakspere'schen Dramen vorgelegen hat, sondern eine vollständige

und genaue. Die Abweichungen, die er sich bei seiner Redaktion erlaubte, indem er überall wegliess und nur in seltenen Fällen zusetzte, erscheinen daher nicht als durch eine etwaige mangelhafte Beschaffenheit des ihm vorliegenden Textes veranlasste und gleichsam gebotene, sondern als rein willkürliche. Es kam ihm und seinem Auftraggeber, dem Verleger, lediglich darauf an, das lesende Publikum mit einem dürftigen Surrogate der auf der Bühne längst bekannten und beliebten beiden Dramen zu täuschen und dabei doch den Schein einer gewissen Originalität, vor den Schauspielern als Inhabern des rechtmässigen Manuscripts, zu bewahren. Deshalb wurde zunächst der Titel geändert — denn Shakspere und seine Schauspieler haben von jeher die beiden Dramen als Theile der ganzen Tetralogie der Yorks und Lancasters so betitelt, wie die Folioausgabe sie bezeichnet — die Namen des eigentlichen Verfassers und seiner Schauspielgesellschaft, die 1594 und 1595 bekannt genug waren, wurden verschwiegen, und der Text, um die Ausgabe möglichst billig herzustellen und zu debitiren, an allen Stellen, wo es dem Herausgeber irgend thunlich erschien, verkürzt. Und zwar geschah das in der Weise, dass alles auf den Gang der Handlung Bezügliche beibehalten, alles Weitere aber, so weit es lediglich zur Charakteristik und zur Ausmalung gehörte, unbarmherzig gestrichen wurde und nur hie und da — Dank der durchgängigen redaktionellen Fahrlässigkeit — fragmentarisch stehen blieb. Wenn der Herausgeber in dieser negativen Weise dem Texte, der ihm vorlag, übel mitspielte, so entstellte er ihn auch positiv durch Nichtachtung des Shakspere'schen Verses und Ausdrucks, an deren Stelle er, wie und wo es ihm gerade einfiel, seinen eignen Vers, öfter auch gar keinen, und seinen eignen Ausdruck setzte, sei es aus der oben erwähnten Fahrlässigkeit, sei es aus dem Bestreben, auf das schon hingedeutet wurde, seinem Machwerk den kümmerlichen Anschein eines selbständigen Originals zu verleihen. Auf dieses Conto mögen denn auch die gelegentlich angebrachten Zuthaten und die Vertauschungen Shakspere'scher Eigennamen mit eignen zu setzen sein, in welchen manche Kritiker die Spuren einer vorhergegangnen Arbeit namhafter Dramatiker vor oder mit Shakspere zu entdecken vermeinen.

Je nach Massgabe dieser verschiedenen Wahrnehmungen lässt sich die behauptete Priorität des Foliotextes vor dem Quartotext von verschiedenen Standpunkten aus beweisen oder doch wahrscheinlich machen. Zunächst vom Standpunkte der Metrik: die lahmen, unvollständigen oder überzähligen Verse der Quartos finden einfach ihre Correctur in einer Collationirung mit den entsprechenden, regelrecht gebauten Versen der Folio, ohne dass wir darum der Hypothese beizupflichten hätten, Shakspere habe sich der nachträglichen Mühe unterzogen, die metrischen Incorrectheiten eigner oder fremder Jugenddramen später zu verbessern, man sieht nicht recht, zu welchem Zwecke. — Ferner vom Standpunkt der Phraseologie, wo ein ähnliches Verfahren einzuschlagen wäre, insofern sich die schiefen, matten, theilweise ungehörigen und unverständlichen Ausdrücke, von denen der Quartotext wimmelt, einfach beseitigen liessen durch die Wiederherstellung der entsprechenden echten Lesarten, welche der Foliotext bietet. Denn dass Shakspere erst später diese sich von selbst ergebende Remedur habe eintreten lassen an Werken, die zuvor er selbst oder ein Andrer mit solchen Gebrechen behaftet in die Welt geschickt, das ist hier eben so unwahrscheinlich, wie vorher auf dem metrischen Gebiete.

Endlich lässt sich das Vorhandensein des vollständigen Foliotextes vor dem unvollständigen Quartotext begründen durch eine Musterung aller Streichungen, welche sich der Redakteur des Letztern an dem Erstern gestattet hat. Diese Streichungen sind zweierlei: sie betreffen entweder solche Reden oder Redefragmente, von denen es zwar wahrscheinlich, aber nicht bis zur Evidenz nachweisbar ist, dass sie in der Handschrift standen, insofern der Context durch ihren Ausfall nicht gelitten hat. Oder sie betreffen solche Stellen, die eine offenbare Lücke im Sinn und Zusammenhang verrathen — eine Lücke, die sich allemal ganz einfach aus einer Collationirung des Foliotextes zugleich bestätigen und ergänzen lässt.

Wenn ich nun für mein Beweisverfahren diesen letzteren Weg einschlage, so geschieht das nicht nur, weil ich ihn für den am sichersten zum Ziele führenden halte, sondern auch weil er der kürzeste ist. Eine metrische oder eine phraseologische Argumen-

tation würde, um vollständig zu sein, einen beträchtlichen Theil der Doppeltexte in Citaten nebeneinandergestellt und commentirt vorführen müssen und so einen grössern Raum erfordern, als ich füglich hier beanspruchen darf. Für meinen Zweck genügte es, auf den betreffenden Passus jedesmal nach der Zeilenzählung der Cambridge- und der Globe-Edition hinzuweisen und dabei in kürzester Fassung die Lücken zu bezeichnen, welche der Anonymus (A.) an der entsprechenden Stelle seines Quartotextes offen gelassen und veranlasst hat. Da es sich eben um Lücken, d. h. um Auslassungen handelt, so war in den seltensten Fällen eine Citation des Quartotextes thunlich. Für diejenigen Leser aber, die meine Noten durch eine Collation beider Texte zu verificiren wünschen, bemerke ich, dass ein buchstäblich genauer Abdruck des *First Part of the Contention* etc. und der *True Tragedie* etc. in den Einleitungen zu meinen Ausgaben des *King Henry VI.* (Part II — III) zu finden ist.

Second Part of King Henry VI.

A. I, Sc. 1, Z. 19—20. Die geflissentliche Wiederholung des *lend* hat A. verwischt.

Z. 23 kann nicht erst später vom Dichter hinzugefügt sein. — Die folgende Antwort der Königin ist ein Machwerk des A., an die Stelle der Shakspere'schen Vorlage gesetzt. Dasselbe gilt von der sich daran schliessenden Rede des Königs.

Z. 72 muss von vornherein im Text gestanden haben. Im Folgenden vermischt A. das auf Heinrich V. und Bedford Bezügliche mit einander: die Tapferkeit des Erstern und die Politik des Andern. Die Apostrophe an die übrigen anwesenden Lords (Z. 79—82) muss schon im Originaltext gestanden haben und ist von A. gestrichen, der ungehörig schon in diese Rede hineingebracht hat, was Shakspere erst in Gloster's folgender Rede von Suffolk aussagt. Ebenso sind Z. 137—38, die nur im Munde Gloster's gegen Winchester ihren rechten Sinn haben, von A. schon vorher dem Letztern gegen den Erstern zuertheilt.

Z. 144—45 müssen als nothwendige Ergänzung von Z. 143 schon in der Vorlage gestanden haben. — A. lässt endlich den Cardinal seine Rede schliessen, mit dem was der Dichter erst den Buckingham sagen lässt, was A. an der betr. Stelle noch einmal ungeschickt wiederholt.

Z. 177—78. A. verwischt durch Auslassung dieser Zeilen den Contrast zwischen Gloster und Winchester, den der Context erfordert. — Die dann folgenden Repliken Warwick's und York's auf Salisbury's Aufforderung sind geradezu unentbehrlich und doch von A. gestrichen. — A. hat dafür ungeschickt genug hier dem Warwick und York kümmerliche Bruchstücke früherer Reden (Z. 110 u. f. Z. 123—25) zuertheilt.

In York's Monolog (Z. 209—254) strich A. mit Beibehaltung des ersten Verses den ganzen ersten Theil (210—230), den der zweite Theil schlechterdings zu seiner Voraussetzung hat.

A. I, Sc. 2, Z. 25—30. Eine Probe ungeschickter Zusammenziehung von Seiten des A. Im Original wird Gloster's Amtsstab von Winchester zerbrochen, und auf den beiden Enden stecken die Häupter von Somerset und Suffolk — also ein Traum mit richtiger Vorbedeutung. A. streicht den erstern unentbehrlichen Zug und setzt dann an Somerset's Stelle den Cardinal, der aber gar nicht enthauptet wird, sondern in seinem Bette stirbt. — In dem Monolog Hume's wird der Cardinal neben Suffolk als Anstifter der Intrigue gegen das Gloster'sche Ehepaar in erster Linie bezeichnet, und das verlangt der Zusammenhang als ein selbstverständliches Moment. — A., um einige Zeilen zu sparen, lässt den Suffolk allein dabei figuriren.

A. I, Sc. 3, Z. 39—97. Die Wechselreden zwischen der Königin und Suffolk, die im Original ein wohlgeordnetes Ganze bilden, hat A. jämmerlich verstümmelt und in Unordnung gebracht. Dass Suffolk in Tours zu Margarethen's Ehre turniert habe, ist u. A. ein charakteristischer Zug, der nicht erst in einer späteren Bearbeitung hinzugefügt sein kann, ebenso wenig wie Margarethen's verächtliche Schilderung ihres frommen Gemahls.

Z. 126—35. Die allseitigen Anschuldigungen gegen Gloster's Regentschaft sind so nothwendig an ihrem Platze, dass sie in der

Vorlage des A. vorhanden gewesen sein müssen und nur von diesem willkürlich gestrichen sind.

Z. 175—218. Die Episode des Waffenschmieds muss von vornherein an dieser Stelle gestanden haben, während A. sie ungeschickt weiter nach vorn gerückt hat.

A. I, Sc. 4. Auch diese Scene hat A. jämmerlich zusammengestrichen. Z. 46—47 muss schon in der Vorlage gestanden haben, denn dass die Herzogin auf York's bittere Hohnrede die Antwort schuldig geblieben wäre, die A. auslässt, ist kaum anzunehmen bei dem Charakter, wie ihn der Dichter durchgeführt hat.

A. II, Sc. 1, Z. 24. Diese und andere lateinischen Citate, welche sich in der Folio, aber nicht in den Quartos finden, wird Shakspere schwerlich nachträglich erst eingeschoben haben. A. hat sie sicherlich in seiner Vorlage gefunden und als überflüssig gestrichen.

Z. 49. Dass Gloster dem König auf seine Frage die Antwort schuldig bleibt, die den König über den bei Seite geführten Wortwechsel der beiden Oheime täuschen und beruhigen soll, ist ganz undenkbar. A. hat aber die Frage stehen lassen und die Antwort gestrichen.

A. II, Sc. 4, Z. 58—69. Gloster's Replik muss schon in der Vorlage gestanden haben, da sie auf die Apostrophe der Herzogin an ihn unentbehrlich erscheint. — In der That hat A. sie da vorgefunden und wenigstens einen Zug daraus (Z. 66) beibehalten, aber ihn schon vorher an ungehöriger Stelle angebracht.

Z. 108—9 muss A. schon als nothwendigen Gegensatz zu dem Vorhergehenden vorgefunden haben.

A. III, Sc. 1, Z. 45—57. In Suffolk's Rede hat A. eine klaffende Lücke gelassen: die Anschuldigung eines Einverständnisses Gloster's mit seiner Gemahlin in ihren Praktiken. Ohne diese Partie wäre Suffolk's ganze Rede überflüssig. — Ebenso ungehörig strich A. (Z. 58—81) die folgenden Anschuldigungen der Uebrigen gegen Gloster und die darauf bezüglichen Repliken Heinrich's und Margarethe's, die auf Gloster's Verhaftung vorbereiten und daher nicht erst später hinzugefügt sein können. — Dass nach Gloster's Verhaftung und Heinrich's Weggange die Berathungen der Zurück-

gebliebenen zum Verderben des Erstern niemals in so auszugsweise dürftiger Gestalt entworfen sein konnten, wie sie A. zusammengestrichen hat, sondern nur in der Gestalt, wie der Foliotext sie bietet, das ergiebt sich aus der flüchtigsten Collationirung.

Z. 282—330. In dieser Scene, wo es sich um die Ergreifung von Massregeln gegen den Irischen Aufstand handelt, lässt A. unbegreiflich genug den Cardinal ein absolutes Stillschweigen beobachten, trotz seiner eminenten Stellung im Rathe der Königin. A. streicht nämlich einfach aus seiner Vorlage Alles, was der Dichter dem Cardinal zuertheilt hat.

Z. 331—384. York's Monolog ist von A. bis zur Unkenntlichkeit entstellt durch die willkürlichste Auslassung unentbehrlicher Bestandtheile. Was den Herzog veranlasst hat, gerade den Jack Cade zum Werkzeuge seiner Pläne zu wählen: seine frappante Aehnlichkeit mit dem verstorbenen Mortimer, seine in Irland unter York's Augen bewiesene ungeschlachte Tollkühnheit, das Alles fehlt in den Quartos und kann doch unmöglich erst nachträglich in die Folio gekommen sein.

A. III, Sc. 2, Z. 374—75. Natürlich muss der Cardinal in seiner Agonie und Vision dem Könige seine Gewissensqualen zugeflüstert haben, und nicht dem Geiste des Herzogs von Gloster, wie A. in seiner fahrlässigen Behandlung seiner Vorlage die Sache darstellt.

A. IV, Sc. 1, Z. 1—7. Diese einleitenden Worte, welche die Situation ausmalen und den Schauplatz schildern, auf welchem Suffolk's Ermordung vor sich gehen soll, müssen schon in der Vorlage gestanden haben, wie der Uebergang in Z. 8 deutlich beurkundet. — A. hat auch hier willkürlich gestrichen, wie eben so weiterhin in der langen Rede des Schiffscapitäns, der dem Suffolk das Register aller seiner Verbrechen noch einmal vorhält (Z. 70—105). Was A. davon in dem kümmerlichen Fragmente weniger Zeilen übrig gelassen hat, motivirt durchaus nicht die Replik Suffolk's, welche A. im Wesentlichen beibehalten hat, zum Beweise, dass ihm die vollständige Textrecension der Folio vorgelegen. — Die Anspielung auf den Aufstand Jack Cade's in Z. 100 strich A. im

Widerspruche mit Shakspere's bekannter Weise, auf die zunächst vorzuführenden Ereignisse hinzudeuten.

A. IV, Sc. 2, Z. 46—49. Das Wortspiel mit *house* in doppeltem Sinne verwischt A., indem er das Wort an der ersten Stelle streicht und inconsequent an der zweiten stehen lässt.

A. IV, Sc. 4. Der Bericht des Boten ist von A. aus der Ordnung, in welcher er im Urtext erscheint, durch Verstümmelung und Umstellung in die ärgste Confusion gebracht. Nicht von dem Rebellenheere im Allgemeinen wird gesagt, dass es den König Heinrich einen Usurpator nenne, sondern von Jack Cade und zwar mit Angabe des Grundes, weil ihm, als Lord Mortimer und Erben des Herzogs von Clarence, der Thron zukomme. Von Cade's Anhängern ist erst nachher die Rede. — Ganz ungehörig ist es auch, dass bei A. der Bote dem Könige den Rath ertheilt, nach Kenilworth zu flüchten. Dass vielmehr dieser Rath von Buckingham ausgeht und zwar in motivirter Fassung (Z. 39—40), kann doch keine nachträgliche Verbesserung Shakspere's gewesen sein, sondern muss in der ursprünglichen Handschrift gestanden haben. — Eben so hat A. seine Vorlage im Folgenden (Z. 43—48) misshandelt. Als Grund, weshalb Lord Say den König nicht nach Kenilworth begleiten will, muss er von vornherein die Besorgniss geäussert haben, dass seine eigne Unpopularität den König gefährden möchte. Zur Beruhigung fügt er jedoch hinzu, er werde in London sich verborgen halten. — A. streicht beide nothwendigen Momente und lässt dafür den Say lediglich im Vertrauen auf seine Unschuld, die — in den Augen der fanatisirten Rebellen! — für ihn sprechen werde, zurückbleiben. Dass dieser Unsinn nicht in der Vorlage gestanden hat, ist wohl klar.

A. IV, Sc. 9. Den zweiten Theil dieser Scene (Z. 23—46) lässt A. aus, so unentbehrlich er auch zur Erklärung der Rückkehr York's und der mit ihm angeknüpften Verhandlungen (A. V, Sc. 1) erscheint.

A. IV, Sc. 10. Dass in der Handschrift Cade's charakteristischer Monolog (Z. 1—14) dem Auftreten Iden's vorangegangen sein muss, ergiebt sich nicht blos aus dem Context im Allgemeinen,

sondern speciell aus der detaillirten Bühnenweisung, mit der A. den von ihm gestrichenen Monolog zu ersetzen versucht.

A. V, Sc. 1. Iden, von Heinrich nach seinem Namen und Rang befragt, giebt sich als armen Squire aus Kent kund. Daran anknüpfend, räth Buckingham dem König, ihm den Ritterschlag zu ertheilen, was denn der stets von Andern geleitete Heinrich bereitwillig thut. So muss der Verlauf im Original gewesen sein, wie wir ihn Z. 73—80 auch lesen. Bei A. fällt nicht nur Buckingham's Intervention fort, sondern auch Heinrich, ohne den bisherigen Rang Iden's zu kennen, heisst ihn zum Empfange des Ritterschlags niederknieen und fragt ihn erst da, wie er heisse. — Z. 148—49. Die erste Zeile hat A. aus der Vorlage entlehnt, aber die zweite, ohne welche jene unvollständig bleibt, ausgelassen. Daran schliesst sich ein längerer Passus (Z. 151—195), der in der Handschrift gestanden haben muss, wie aus Z. 196—97 hervorgeht, die, von A. beibehalten, ohne das Vorhergehende durchaus unverständlich sind. Man sieht nicht, worauf sich Warwick mit seiner Spottrede, Clifford möge nur weiter träumen, beziehen könnte.

Third Part of King Henry VI.

A. I, Sc. 1. Den ersten Theil dieser Scene hat A. ziemlich intact gelassen, aber indem er Z. 35—8 strich, die von der Absicht der Königin, heute hier ihr Parlament zu halten, handeln, raubte er der beibehaltenen Rede Warwick's, die sich darauf bezieht, jeden Sinn.

Z. 124—130. A. hat diese Rede des Königs ungeschickt genug eingeleitet mit Bruchstücken aus dem Folgenden, die hier nicht hergehören. Heinrich kann unmöglich beginnen mit der Annahme, York möge gleiches Thronrecht besitzen mit ihm selber, und dann so fortfahren, wie er fortfährt.

Z. 211. Weshalb Exeter und Heinrich beim Auftreten der Königin wegschleichen wollen, das muss doch in der Handschrift eben so gut gestanden haben, wie es in der Folio steht: sie scheuen den Zornausbruch der Königin. A. lässt diesen erklärenden Zusatz aus. Die beiden folgenden leidenschaftlichen Reden der Königin

(Z. 215—225 und Z. 230—256) hat A. in eine zusammengezogen mit Auslassung wesentlicher Uebergänge, die als solche im Original gestanden haben müssen. Margarethe will z. B. in's Feld ziehen zur Beschämung Heinrich's und zum gänzlichen Verderben des Hauses York. A. begnügt sich mit ersterem Zwecke und unterdrückt den weit wichtigeren zweiten.

A. I, Sc. 2. Wenn York (Z. 74) sich erinnert, in Frankreich ehedem oft »einer gegen zehn« gefochten zu haben, so bezieht er sich auf seine vorigen Worte (Z. 71), dass es sich jetzt darum handle, »fünf gegen zwanzig« zu kämpfen. Letztere Zeile, obwohl von A. gestrichen, muss also in seiner Vorlage gestanden haben.

A. I, Sc. 3, Z. 12—15. Aus dem Context ergiebt sich, dass in der Handschrift, wie in der Folio von dem »armen Wicht« die Rede gewesen sein muss, der dem eingesperrten Löwen preisgegeben wurde, nicht von einem Lamme, wie A. missverständlich gesetzt hat.

A. I, Sc. 4, Z. 46 muss A. gestrichen haben: Clifford soll zuerst, wenn er es vor Erröthen vermag, dem York in's Angesicht blicken und in Folge dessen sich in seine verläumderische Zunge beissen. Das Letztere ohne das Erstere gäbe keinen Sinn.

Z. 70. Dieser von A. ausgelassene Vers, der in sich alle Anklagen gegen York zusammenfasst, muss schon in der Vorlage gestanden haben. Ihn als ein späteres Einschiebsel zu betrachten, ist undenkbar. — In derselben Rede der Margarethe steht bei A. Z. 92 ganz sinnlos: Man sieht nicht, womit York die Königin ergötzen soll. Erst die drei vorhergehenden Verse, die A. ausliess, liefern die Erklärung.

A. II, Sc. 1. Edward muss um das Schicksal seines Vaters dieselben Besorgnisse hegen, wie sein Bruder Richard und auch in gleicher Weise äussern. Deshalb muss Z. 1—7 in der Urschrift gestanden haben. Ebenso muss Z. 8 so gelautet haben, wie sie in der Folio steht und die Frage enthalten, weshalb Richard so traurig aussehe. Das geht deutlich genug aus Richard's Antwort (Z. 9) hervor. Dennoch hat A. die ersten sieben Verse ausgelassen und den achten verstümmelt. Weiterhin in Richard's Rede hat A. die Beziehung auf Clifford gestrichen, die im Original die Vergleichung

York's mit einem Löwen einleitet. Indem er zugleich die sich daran schliessende Vergleichung York's mit einem von Hunden gehetzten Bären strich, verliert der in Z. 18—19 enthaltene Schlusssatz alles Apropos.

A. II, Sc. 2, Z. 81—83. A. verwischt hier in Edward's Anrede an Heinrich die Alternative, die im Original gestanden haben muss: Entweder soll Heinrich auf die Krone Verzicht leisten oder es auf die Entscheidung des Kampfes ankommen lassen. — Z. 146—49, die A. streicht, enthalten den nothwendigen vermittelnden Uebergang vom Vorhergehenden zum Folgenden. Der von Margarethe zum Hahnrei gemachte Heinrich wird contrastirt mit seinem heldenhaften Vater, dessen Glanz der Sohn bewahrt haben würde, wenn er eine andre Partie gemacht hätte. — Z. 163—64. A. hat hier die Beziehung auf Margarethe, die der Context bedingt, ganz verwischt und damit reinen Unsinn aus einer im Original ganz verständlichen Stelle gemacht: der Sonnenschein, d. h. die Gunst der Yorks hat Margarethen's Frühling geschaffen, und Margarethen's Sommer hat den Yorks keine Früchte getragen. —

A. II, Sc. 3, Z. 8. Auf Warwick's Frage, die A. stehen lässt, muss doch eine Antwort erfolgen, und diese (Z. 9) hat A. gestrichen. — Z. 19—21. Die drastische Schilderung, wie Salisbury unter dem Bauche der feindlichen Rosse, die ihre Hufen färben mit seinem dampfenden Blute, seinen Geist aufgab, hat A. gestrichen. Dass sie ihm aber in der Handschrift vorlag, beweist sein matter Zusatz: Salisbury sei von seinem Pferde gefallen und eben so die erste Zeile in Warwick's folgender Rede (Z. 23): »So möge denn die Erde trunken sein von unserm Blute«, oder »von seinem, d. h. Salisbury's Blute«, wie A. ändert.

A. II, Sc. 5, Z. 65—66. Wie der Vater, den der Sohn erschlug, auf das Schlachtfeld in Yorkshire kam unter die Yorkisten, das hat der ursprüngliche Dichter ausdrücklich erwähnt. Der Sohn kam von London im Dienste des Königs, und der Vater aus Warwickshire im Gefolge des Grafen von Warwick, der dem Herzoge von York Heerfolge leistete. A. hat das Erstere beibehalten, das Letztere aber verstümmelt.

Z. 99—100. In welcher Beziehung Heinrich auf dem Antlitz des gefallenen Soldaten die weisse und die rothe Rose der rivalisirenden Häuser York und Lancaster entdeckt, das muss, falls der Text deutlich sein sollte, schon in der Handschrift gestanden haben. A. strich aber die darauf bezüglichen beiden Verse.

Z. 134. In wessen Begleitung die Rache kommt, das erhellt aus der vorhergehenden Rede der Königin, die A. strich und so den beibehaltenen ersten Vers Exeter's sinnlos machte.

A. II, Sc. 6, Z. 30. Das in der Handschrift stehende *bosoms* hat A. verkehrt gelesen und *now come* daraus gemacht, wie er in der vorigen Scene (Z. 82) aus *foemans face* sein *famous face* gebildet.

A. III, Sc. 1, Z. 22. Dass Margarethe und ihr Sohn nach Frankreich gegangen sind, um dort Beistand zu suchen, diesen Zweck muss der ursprüngliche Verfasser um so mehr angegeben haben, als gleich darauf gesagt wird, Warwick sei eben dorthin gegangen, um die Prinzessin Bona für Edward zu freien. In der Verstümmelung, die von A. herrührt, wird der erste Zweck ganz übergangen, und von dem zweiten unerwähnt gelassen, für wen Warwick um die französische Prinzessin wirbt.

Z. 56. Auf die Frage des Försters, wer er sei, antwortet der verkleidete König: Ich bin mehr als ich scheine, und weniger als wozu ich geboren wurde. Daraus macht A., der diesen Gegensatz nicht capirt hat, den Unsinn: Ich bin mehr als ich scheine, denn weniger sollte ich nicht sein.

A. III, Sc. 2, Z. 82—84. Edward rühmt zunächst die Sittsamkeit der Lady Grey in ihrem Aussehen, dann ihre Klugheit in ihren Worten, und endlich alle ihre Reize, welche die Herrschaft in Anspruch nahmen. Anfang und Ende dieser drei Verse, die er in der Handschrift vorfand, zog dann A. zusammen in einen Vers, der sagt: ihr Aussehen sei ganz voll von Majestät. — Zwischen Z. 133 und Z. 146 fehlt bei A. die entsprechende Stelle, die den nothwendigen Uebergang bildet zu dem Folgenden. Wenn Richard fragt, welche andere Freuden die Welt gewähre, so muss doch vorhergehen, dass seine einzige Freude das Königthum sei.

A. III, Sc. 3. An die Stelle der ersten 44 Verse dieser Scene hat A. der beliebten Abkürzung halber 9 Verse aus eignem Fabrikat gesetzt, deren Inhalt freilich ganz im Widerspruch steht mit dem Folgenden. Ludwig verspricht darin der Margarethe, ohne dass sie ihr Gesuch nur vorzutragen hätte, die Wiedereinsetzung ihres Gemahls in sein Thronrecht und die Entthronung Edward's. — Eben so sinnlos verstümmelt A. Margarethen's spätere Rede (Z. 65—77), von der er nur die drei ersten Verse stehen lässt: »Hört mich reden«, sagt also Margarethe bei A. und dann schweigt sie still. Indem so ihre Invectiven gegen Warwick gestrichen werden, nimmt es sich seltsam aus, wenn Letzterer doch darauf erwidert: »Schmähsüchtige Margarethe!«

Z. 151—55. Diese Worte Warwicks beziehen sich auf das von Margarethe und Ludwig eben vorher Gesprochene (Z. 141—150) und verlieren diese Bezugnahme, wenn die vorhergehenden beiden Reden fehlen, wie bei A. — Z. 212—221. Dass unter denen, die Ludwig noch mehr gegen Edward aufreizen, auch die Prinzessin Bona nicht fehlen darf, ist klar. Dennoch lässt A. diese ganze Partie aus, lässt aber inconsequenter Weise die folgenden Worte der Bona (Z. 227—28) stehen.

A. IV, Sc. 1, Z. 21—23. Der erste Theil dieser beissenden und charakteristischen Replik Gloster's passt allein zu dem zweiten, den A. stehen liess, während er den ersten jämmerlich verwässerte.

Z. 72—74. Auf diesen Schluss der Rede der Elisabeth, den A. wegliess, bezieht sich der Anfang von Edward's folgender Rede, die A. stehen liess. Edward's Ermahnung, Elisabeth möge dem Stirnrunzeln seiner Brüder nicht schmeicheln, hat keinen Sinn, wenn sie diesen nicht geschmeichelt hat.

A. IV, Sc. 3. In Warwick's Apostrophe an Edward fehlen bei A. zwei Verse, die schon des Gegensatzes wegen im Original gestanden haben müssen: Z. 37 und 39. Edward wusste seine Abgesandten nicht zu behandeln, weil er sich nicht mit einem Weibe begnügen mochte, und wusste sich vor Feinden nicht zu bewahren, weil er das Wohl seines Volkes nicht zu fördern verstand. — Eben

so ungehörig fehlt Z. 56 neben der Erwähnung der Prinzessin Bona die des Königs Ludwig, ihres Bruders.

Z. 60—64. »Das Erste, das sie zu thun haben,« ist natürlich, dass sie nach London marschiren und Heinrich aus seiner Gefangenschaft befreien, nicht aber, wie A. dafür setzt, dass sie Margarethe von Frankreich her citiren. Dass so in der Handschrift stand, geht daraus hervor, dass A. ungehörig Z. 62 auf Margarethen's Benachrichtigung bezieht, und Z. 63 unmittelbar darauf folgen lässt.

A. V, Sc. 2, Z. 16—18. Ehe Warwick von seinen Runzeln als Königsgräbern spricht, wird er doch vorher die Gewalt seiner alle Verräthereien der Welt durchdringenden Augen erwähnt haben. A. aber lässt das Erstere stehen und streicht das Letztere.

V.

UEBER DEN MONOLOG IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakspere-Gesellschaft.

Verehrte Anwesende!

Vor einigen Jahren hatte ich die Ehre, hier einen Vortrag zu halten, der nach einer Seite hin die Technik der dramatischen Kunst Shakspere's zu erläutern versuchte. Es handelte sich darum, die Motive zu erforschen und darzulegen, die unsern Dichter bestimmt haben mochten, an den betreffenden Stellen seiner Schauspiele in epischer Darstellung Ereignisse zu erzählen und Situationen schildern zu lassen, anstatt dieselben seinen Zuschauern scenisch vorzuführen. — Einen ähnlichen Beitrag zur Kenntniss der Shakspere'schen Technik möchte ich nun heute liefern in einem Versuche, die Gründe zu erforschen, aus denen der Dichter jeweilig von der Form des Monologs Gebrauch gemacht hat. Es wird sich dabei vielleicht herausstellen, dass diese Gründe ebenso mannigfach sein können, wie die Gestaltung des Monologs selber mannigfach durch die Stellung des Redenden und durch seinen Charakter im Drama modificirt wird.

Wie das moderne Drama überhaupt so baut sich auch Shakspere's Drama aus der doppelten Form des Dialogs und des Monologs

auf. Dass von diesen beiden Formen die erstere, die dialogische, die bei Weitem vorherrschende ist, das liegt in den scenischen Verhältnissen wie in der Natur der Sache selbst begründet. Die dialogische Form würde sogar die fast alleinherrschende sein, wäre das Drama nichts weiter als ein blosses Abbild des menschlichen Verkehrs, unmittelbar aus dem Leben auf die Bühne gebracht. Denn im wirklichen Leben redet ja der Mensch nur zum Menschen und wenn er zu sich und mit sich selber spricht, so geschieht das in der Regel doch nur in Gedanken, nicht in Worten, vor Allem aber nicht in längerer zusammenhängender Rede, wie der Dramatiker ihn auf der Bühne sprechen lässt. Auf der Bühne ist das laut ausgeführte Selbstgespräch freilich eine Nothwendigkeit, wenn die Gedanken, die der Schauspieler seinem Mitschauspieler vorenthalten will oder muss, doch den Zuschauern offenbar werden sollen. So gestaltet sich denn der Monolog zu einer theatralischen Convenienz, zu einem Hülfsmittel, dessen Unentbehrlichkeit allseitig anerkannt und dessen Anwendung dem Dramatiker als ein selbstverständliches Recht gestattet wird. Fraglich und bedingt bleibt dabei nur das Maass und Ziel dieser Anwendung von Seiten des Dichters. Der Monolog darf ebensowenig da erspart und vernachlässigt werden, wo sein Fehlen eine Lücke in dem Gange der Handlung oder eine Dunkelheit der Entwickelung der Charaktere veranlassen würde, wie er andererseits nicht überflüssiger Weise an ungehörigem Platze eingeschoben werden darf, etwa als ein blosses Paradestück des declamatorischen Pathos oder als ein müssiges Spiel des Witzes. Der Monolog muss vielmehr seine jedesmalige Stellung im Drama aus sich selber rechtfertigen können, aus einer innern Nothwendigkeit gleichsam da stehend wo er steht, im engsten Zusammenhange mit dem, was ihm vorangeht und was ihm nachfolgt, als ein festeingefügtes Glied in der grossen dialogischen Kette der übrigen Scenen.

Diese Theorie des Monologs, die hier nur in einigen flüchtigen Zügen sich skizziren liess, möge denn nun ihre vervollständigende Illustration erhalten an der Praxis Shakspere's als des sichersten Führers und Meisters auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst.

Freilich würde es die mir gesteckten Grenzen eines Vortrags weit überschreiten, wollte ich Shakspere's Verfahren an einer Musterung seiner sämmtlichen Dramen nachweisen. Ich werde mich vielmehr auf das engere Gebiet der Tragödie beschränken müssen und zwar auf die fünf grossen tragischen Dramen, deren Bekanntschaft ich bei Ihnen Allen am sichersten voraussetzen darf und zur Vermeidung weitläufiger Inhaltsrecapitulation allerdings auch voraussetzen muss.

Wir beginnen mit der frühesten der fünf grossen Tragödien unseres Dichters, an denen wir den Gebrauch des Monologs nachzuweisen haben, mit *Romeo und Julie.* Von vornherein ist es klar, dass da die Stellung der beiden Liebenden zu einander und zu ihrer Umgebung, isolirt wie sie dastehen, mitten in den Conflikten der Parteiwuth ihrer hadernden Familien, sie für alle Aeusserungen ihrer Empfindungen in Wonne und Verzweiflung auf sich selbst, d. h. auf den Monolog hinweisen muss. So hat denn Shakspere auch von dem Monolog den ausgiebigsten Gebrauch gemacht; aber nur — und das ist ein feiner charakteristischer Zug — für die wahre echte Leidenschaft der Beiden, nicht für die unklaren oder unentwickelten Gefühle, die dieser Leidenschaft bei Beiden vorangingen. Romeo macht seiner halt- und grundlosen Liebesschwärmerei für die spröde Rosalinde in keinem Monologe Luft, sondern nur im witzelnden Dialoge mit seinen Freunden. Und auch Julie äussert in keinem Monologe den Eindruck, den die von der Mutter ihr angekündigte Bewerbung des Grafen Paris auf ihr Herz, das noch nicht gesprochen hat, hervorbringen mochte. Erst die erste Begegnung des Liebespaares auf dem Feste der Capulets beseitigt mit ihrem urplötzlich zündenden Lichte den bisherigen Dämmerungszustand, und da tritt der Monolog beiderseits in sein Recht und kurz, aber entschieden, zeichnet er gleichsam das Programm der jetzt beginnenden Tragödie. Zuerst von Seiten Romeo's, da er Juliens Abstammung erfährt, in dem Ausruf:

> Sie eine Capulet! O theurer Preis! Mein Leben
> Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Und dann Julie, noch ehe sie Romeo's Namen und Herkunft weiss:

Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.

Nachdem sie aber Namen und Herkunft erfahren hat:

So einz'ge Lieb' aus einz'gem Hass entbrannt.
Ich sah zu früh, die ich zu spät erkannt.
Mein Lieben kündet Unheil im Beginn:
Dem schlimmsten Feinde gab mein Herz ich hin.

Ihren vollen Erguss in Worten findet Romeo's Leidenschaft aber erst in seinem folgenden Monologe, Nachts, im mondhellen Garten der Capulets unter dem Fenster, an welchem Julie sichtbar wird. Bei ihrem Anblick gedenkt er nicht mehr des Familienhaders, der sie trennt oder doch trennen sollte. Nur die Feier der Schönheit Juliens bildet den Inhalt dieses Hymnus der Liebe als die nothwendige Einleitung gleichsam zu dem Zwiegespräch, das sich daran schliesst und den Bund der Beiden für das Leben und den Tod besiegelt. Bezeichnend für diesen Monolog Romeo's ist es, dass eben nur der Preis der sonnengleichen Erscheinung Juliens darin vorherrscht und dass Romeo's eigene Liebesempfindung sich nur in diesem Preise wiederspiegelt, sonst aber hier kaum zu ihrem entsprechenden Ausdrucke gelangt.

Aus dem Garten der Capulets in der Mondnacht führt uns der Dichter unmittelbar in den Klostergarten Lorenzo's im Morgenlichte und zeigt uns den vielkundigen Mönch als Sammler von Kräutern aller Art, heilsamen wie giftigen. Sein philosophisches Selbstgespräch bei dieser Beschäftigung, ohne scheinbare Bezugnahme auf die uns bisher bekannt gewordenen Personen und Verhältnisse, erhält seine Würdigung und Berechtigung für uns erst später aus der Verwendung, welche der vertraute Beichtvater der beiden Liebenden von seiner botanischen Wissenschaft für die Bereitung des verhängnissvollen Schlaftrunkes macht.

In jener früheren Gartenscene hatte Julie in ihrer Apostrophe an den vermeintlich abwesenden Romeo des aus dem Familienhader entspringenden Hindernisses ihrer Liebe wohl gedacht:

Dein Nam' ist nur mein Feind. Du bleibst du selbst,
Und wärst du auch kein Montagu.

Und zum Schlusse, ehe noch Romeo sich zu erkennen gab:

> Und für den Namen, der kein Stück von dir,
> Nimm ganz mich selbst.

Jetzt hat Romeo sie beim Worte genommen. Der Bund der Liebenden ist geschlossen und in Juliens nächstem Monologe kümmert sie nicht mehr der Familienhader der Montagues und Capulets, sondern nur die Saumseligkeit der Amme, ihrer Liebesbotin an Romeo, die schon drei Stunden fort ist und noch immer mit dem heissersehnten Bescheide nicht zurückkehrt. Bedeutsam genug betont Julie da ihr Herz, ihr warmes jugendliches Blut im Contraste mit der schwerfälligen Unbehülflichkeit ihrer alten Amme. Solche psychologische und physiologische Fingerzeige für das Verständniss der Charaktere und der rasch weiterstürzenden Handlung zu geben, dazu hat der Dichter den Gebrauch des Monologs für vorzugsweise geeignet erachtet.

Zwischen dem zweiten und dritten Akte des Dramas vollzieht sich die heimliche Trauung des Liebespaares durch den hülfsbereiten Mönch Lorenzo, und demgemäss trägt der neuvermählten Julie folgender Monolog einen von dem vorhergehenden Monologe der bräutlichen Julie wesentlich verschiedenen Charakter. Wenn in jenem in leidenschaftlicher Klage die ungeduldige Erwartung der Rückkehr der Amme mit der ersehnten Botschaft von Romeo sich aussprach, so äussert sich in diesem Monologe die Erwartung des ersten Besuchs ihres jungen Gatten in einem innigeren und zugleich gehalteneren Tone. Der Monolog gipfelt in den Worten:

> Ich kaufte einen Sitz der Liebe mir,
> Doch ach! besass ihn nicht: ich bin verkauft,
> Doch noch nicht übergeben.

Auch hier finden wir Andeutungen, welche Julie füglich nur im Selbstgespräch machen konnte, Andeutungen, die im Gespräch mit der Amme und mit Romeo kaum am Platze gewesen wären.

Die nun eintretenden gewaltsamen Ereignisse: Tybalt's Tod, Romeo's Verbannung, Juliens erzwungene Verlobung mit Paris, schaffen eine allseitig veränderte Situation, und diese resümirt sich

in dem kurzen Monologe, mit welchem die nun auch von der Amme in ihren Nöthen verlassene Julie den dritten Akt beschliesst. Indem sie sich von ihrer bisherigen Vertrauten und Rathgeberin lossagt, gedenkt sie des Mönches Lorenzo. Wenn auch der ihr nicht helfen kann, so bleibt ihr doch als letzte Zuflucht der Selbstmord. Die verzweiflungsvolle Energie dieses Entschlusses fordert hier den kürzesten und knappsten Ausdruck der Sprache und führt uns zurück auf jenen eben so kurzen und knappen Ausdruck, den wir in Juliens erstem Monologe fanden. Ohne Romeo kein Leben! das ist der beiden Monologen gemeinsame Inhalt, am Anfange wie jetzt am drohenden Ende dieses Liebesbundes.

Wenn durch Juliens Monologe, die wir bisher betrachteten, je ein leitender Gedanke hindurchging und ein einheitlicher Ton sich darin vernehmbar machte, so ändert sich das mit dem Monologe, zu dessen Betrachtung wir nunmehr übergehen. Julie hat sich nicht vergebens an den Mönch um ein Rettungsmittel in ihrer Bedrängniss gewandt, aber jetzt, da sie dieses einzige Rettungsmittel ergreifen, da sie den Schlaftrunk nehmen soll, drängen sich ihr, die wir bisher als so entschieden und entschlossen kennen lernten, mannigfache Bedenklichkeiten auf. Zuerst möchte sie, da ihre Lebenswärme schon vor der ahnenden Vorstellung des Kommenden zu erstarren beginnt, zu ihrem Troste die Amme zurückrufen. Aber

Mein düstres Spiel muss ich allein vollenden

sagt sie und greift zum Schlaftrunk. Aber vielleicht bleibt dieser Trank wirkungslos und sie muss am Morgen sich dem Grafen Paris antrauen lassen. Doch dafür liegt der Dolch bereit, das letzte Mittel, auf das schon der Schluss des vorigen Monologs hingedeutet hatte. So ist das Bedenken von der Wirkungslosigkeit des Trankes beseitigt, und an dessen Stelle tritt das andere Bedenken von einer tödtlichen Wirkung desselben. Aber nur für einen Augenblick giebt sie dem Verdachte Raum, der Mönch könne sie vergiften wollen, um sich selber vor den Folgen ihrer von ihm vollzogenen Trauung

mit Romeo sicher zu stellen. Ihr drittes Bedenken ist schlimmer als die beiden ersten, die sie leichter Hand abwies:

> Wie aber, wenn ich, in die Gruft gelegt,
> Erwache vor der Zeit, da Romeo
> Mich zu erlösen kommt!

Alle Schrecknisse eines solchen zu frühen Erwachens in der Gruft malt ihre aufgeregte Phantasie in einer sich drängenden Reihenfolge grauenhafter Bilder sich aus, die dann ihren Höhepunkt erreichen in der Vorstellung eines sie packenden Wahnsinns und im Wahnsinn zu vollbringenden Selbstmordes. Wie sie in dieser Vorstellung Tybalt's Leichnam aus seinem Grabe zerrt, so sieht sie in ihrer letzten Vision Tybalt's Geist ihren Romeo mit dem Stossdegen bedrohen und in dem Drange, ihrem Romeo zu Hülfe zu eilen, leert sie in höchster Beängstigung den Becher mit dem Ausruf:

> Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir.

Hier haben wir denn statt der Monologe der Reflexion, der Empfindung, der Selbstbekenntnisse, die wir bisher beobachteten, den Monolog der dramatischen Handlung, einen Monolog, der den Verlauf einer ganzen Scene in sich fasst, nur dass diese Scene im Innern eines Individuums, nicht im Aeussern der Wechselrede verschiedener Personen sich abspielt.

Ein schrofferer Contrast ist kaum denkbar, als der zwischen den beiden Monologen des verbannten Romeo in Mantua. Im ersten spricht sich in der Zuversicht einer glücklichen Traumdeutung die frohe Hoffnung baldiger Wiedervereinigung mit der geliebten Julie aus. Da mitten in die anticipirte Ausmalung dieses Wiedersehens kommt ihm durch seinen Diener die Kunde von Juliens bereits erfolgtem Tode und Begräbniss, und rasch ist sein Entschluss gefasst:

> Wohl, Julie, heute Nacht ruh' ich bei dir.
> Ich muss auf Mittel sinnen.

Und dieses Mittel ist bald gefunden: es ist das Gift, dessen Verkauf zwar das Gesetz in Mantua mit dem Tode bestraft; aber die

hungerleidende Armuth des Apothekers, deren drastisch anschauliche Schilderung den folgenden grösseren Theil des zweiten Monologs ausfüllt, wird sich durch Romeo's Gold schon bewegen lassen, das Gesetz zu brechen. In das leibliche Elend dieses Apothekers hatte sich schon früher Romeo wie zufällig im Vorübergehen an dessen Laden vertieft, gleichsam wie in ein Seitenstück zu seinem eigenen geistigen Elend in der Verbannung zu Mantua.

Die grosse Schlussscene der Tragödie bringt uns zunächst in einem Monologe des Grafen Paris sein der Julie dargebrachtes Todtenopfer, das bei aller scheinbaren Innigkeit doch etwas kalt und conventionell gehalten ist, ganz im Gegensatze zu Romeo's letztem Monologe, der wiederum als ein wesentlich handelnder Monolog aus verschiedenen Theilen besteht. Der erste Theil ist der Bestattung seines von ihm im Irrthum getödteten Nebenbuhlers Paris neben der gemeinsam geliebten Julie gewidmet, im Sinne des Alles sühnenden und versöhnenden Todes. — Der zweite Theil feiert zugleich die selbst dem Tode unantastbar gebliebene Schönheit Juliens und fleht, um vor dem Scheiden seinen Frieden mit aller Welt zu machen, noch den todten Tybalt um Vergebung an. Der dritte Theil endlich leitet mit einer letzten Umarmung Juliens das Leeren des Giftbechers ein und schliesst mit den Worten:

Und so im Kusse sterb' ich.

So lösen sich die grellen Dissonanzen in Juliens vorhergehendem Monologe zu sanften Harmonien in dem Sterbemonologe Romeo's. Ihm erscheint die Gruft der Capulets, die Juliens Phantasie sich mit allen Grauenbildern ausgemalt hatte, in der Wirklichkeit vielmehr als eine lichte Feierhalle, als eine willkommene Ruhestatt des Lebensmüden. Auf solche Worte friedlicher Ergebung würde ein abermaliges Aufreissen alter Wunden kaum am Platze gewesen sein. Der Dichter hat denn auch im Gegensatze zu Romeo's trostreicher Todesrede der wiedererwachenden Julie für den Ausdruck ihrer Verzweiflung mit weiser Beschränkung nur wenige Worte geliehen. Nachdem sie Lorenzo's Aufforderung, mit ihm die Gruft zu verlassen, zurückgewiesen und vergebens in Romeo's

Becher einen Rest von Gift für sich selbst gesucht hat, stösst sie sich Romeo's Dolch in die Brust mit den Worten:

> O willkommner Dolch!
> Dies werde deine Scheide. Roste da
> Und lass mich sterben.

Was dann noch weiter folgt, die Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter über dem Grabe ihrer Kinder, das konnte dem Dichter zu fernerer Anwendung des Monologes keinen Anlass bieten.

Shakspere's *Romeo und Julie* würde uns im Ganzen und Grossen auch ohne die darin verflochtenen Monologe verständlich bleiben, obgleich wir dann allerdings manchen feineren psychologischen Zug zur Charakteristik der Hauptpersonen und ihrer Handlungsweise vermissen würden. Die Tragödie spielt sich ja im engeren Sinne zwischen den beiden Liebenden, im weiteren Sinne zwischen den beiden feindlichen Geschlechtern ab und baut sich daher mit innerer Nothwendigkeit aus dem Dialoge auf. — Anders verhält es sich aber mit dem Drama, zu dem wir nun übergehen, mit *Hamlet*. Hier spielt sich die Tragödie, so weit sie vornehmlich unsere Theilnahme in Anspruch nimmt und unsern Geist beschäftigt, im Innern eines mehr leidenden als handelnden Helden ab und würde, da dieser Held seine Kämpfe für sich allein zu bestehen hat, uns schlechterdings unverständlich bleiben, hätte nicht der Dichter in den Monologen uns die Schlüssel zur Lösung der Räthsel dieses räthselhaftesten aller Dramen dargeboten oder doch darbieten wollen. Es erhellt aber daraus, dass für die Würdigung dieses Trauerspiels eine Erwägung der Monologe in ihrer jedesmaligen Stellung im Drama viel schwerer in's Gewicht fällt als für das Verständniss des vorigen Dramas. Betrachten wir das denn im Einzelnen eingehender.

In Hamlet's erstem Monologe ist die ungeheure Last der Aufgabe, den Vatermord am Oheim und Stiefvater zu rächen, noch

nicht auf seine Schultern gelegt worden. Was ihn bis jetzt gepeinigt hat, das fasst er zusammen in seinen Ausruf:

Schwachheit, dein Nam' ist Weib!

Es ist die herzerschütternde Thatsache, dass gerade seine Mutter ihm zum Anlass dieses Denkspruchs dienen muss. Sonst wird in diesem ersten Monologe nur Hamlet's grenzenlose Liebe und Verehrung für den todten Vater mit seiner ebenso grenzenlosen Verachtung des gehassten Oheims constatirt. — Viel kürzer spricht sich Hamlet am Schlusse derselben zweiten Scene aus, denn die ihm mittlerweile gewordene geheimnissvolle Kunde von der Geistererscheinung seines Vaters in Waffen kann zuerst doch nur einen unbestimmten Verdacht in ihm erregen, und den äussert er in den Worten:

Ich vermuthe was von argen Ränken.

Solche Vermuthung wird ihm denn bald zur entsetzlichen Gewissheit aus dem Munde des gemordeten Vaters selbst. Nach dem Verschwinden des Geistes erwarten wir natürlich, dass Hamlet's nächster Monolog den Entschluss der Rachevollstreckung, zu der er soeben durch eine so eindringliche Mahnung aus dem Jenseits beschworen war, aussprechen, ja, dass er das Wo und Wie dieser theuersten Pflichterfüllung erwägen würde. Statt dessen aber heftet sich der Monolog an die letzten Worte des Geistes: Gedenke mein! und Hamlet's einzige Sorge scheint sich um die Möglichkeit zu drehen, dass er diese letzten Worte vergessen möchte. In dem »Gedenke mein!« liegt nun allerdings auch das Gedenken an die Blutthat des Oheims miteinbegriffen, und so wird denn auch diese miteingezeichnet in die Schreibtafeln. Eingezeichnet bis auf Weiteres, möchten wir in Hamlet's Seele hinzufügen und uns fragen: Hat nicht der Dichter schon in diesem Monologe uns seine Auffassung von dem Charakter des Helden andeuten wollen? Gewiss hat er das gewollt. Wir sehen, der Racheakt soll verschoben werden. In welchem Sinne aber dem Hamlet die Ausführung desselben vorschwebt, das verräth uns kein Wort seines Monologs. Wohl aber giebt sein Ausruf am Schlusse der Scene:

Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Dass ich zur Welt sie einzurichten kam

uns eine Probe davon, wie Hamlet es liebt, eine specielle, seinem Gewissen unabweisbar nahegelegte Frage zu verallgemeinern, das Concrete zum Absoluten zu verflüchtigen und das Praktische zum Theoretischen aufzulösen.

Aus diesem Zustande einer thatenscheuen Reflexion, dem die angenommene Wahnsinnsmaske freien Spielraum und beliebigen Aufschub gewährt, ihn herauszureissen zu einem Versuche wenigstens des Handelns, dazu bedarf es eines zufälligen äusseren Anlasses. Dieser Anlass bietet sich denn dar in dem Auftreten der wandernden Schauspielergesellschaft und in der Declamation des ersten Schauspielers. Ihre Nachwirkung auf Hamlet's Gemüth zeigt uns sein folgender Monolog. Die tiefe Empfindung, welche der Schauspieler in seiner Recitation vom rauhen Pyrrhus für die Leiden der ihm doch fremden Hecuba in so erschütternder Wahrheit zu fingiren verstand, mahnt den Prinzen an seine bisherige Theilnahmlosigkeit in der eigenen Sache, in der Sache des ermordeten Vaters. Aber die ingrimmigen Schmähworte und Hohnreden, mit denen er sein Nichtsthun und sich selbst überhäuft, sollten ihn doch noch mehr zum Thun anstacheln, als der Vortrag des Schauspielers, und wir erwarten natürlich abermals aus Hamlet's Munde den festen Entschluss zur schleunigen Rachevollziehung zu vernehmen. Da treten neue Bedenken ihm wieder hindernd in den Weg. Der Geist, an dessen Erscheinung und Wort er bisher so sicher glaubte, kann ja ein böser Geist, ein Teufel, und der so bitter gehasste und geschmähte Oheim kann ganz unschuldig an dem vermeintlichen Brudermorde sein. Die Rachevollstreckung muss also abermals verschoben werden, bis dass der König bei der Aufführung des Dramas von der Ermordung des Gonzago seine bis dahin nur präsumirte Schuld in Mienen und Geberden verrathen hat.

Mit diesem vorläufigen Aufschube, den Hamlet's Zweifelsucht zur Beschwichtigung seiner heraufbeschworenen Gewissensscrupel zu fordern scheint, gewinnt er denn abermals eine Frist, um sich vor der argen Zeit, die aus den Fugen ist, und vor seiner schweren Aufgabe, sie wieder einzurichten, in sein Inneres zu flüchten. Da ergeht er sich denn in den melancholischen Betrachtungen, die den

Inhalt seines nächsten berühmtesten Monologes vom Sein oder Nichtsein ausmachen. Diese Betrachtungen über den Selbstmord als ein probates Mittel zur Befreiung von allem möglichen menschlichen Elend und über die Bedenken, die der Ergreifung dieses Mittels entgegentreten, scheinen doch rein theoretischer Natur zu sein, und die Frage vom Sein oder Nichtsein hat auf die Frage von Hamlet's Thun oder Nichtthun keine weitere praktische Bezugnahme, als etwa die im Schlusse des Monologs liegende:

> So macht Gewissen Feige aus uns allen;
> Der angebornen Farbe der Entschliessung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
> Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
> Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
> Verlieren so den Namen Handlung.

Zu solchen Unternehmungen, welche die Feigheit des Gewissens und die Blässe des Gedankens nicht zu Thaten werden lässt, müssen wir und muss Hamlet selbst, im Sinne des Dichters, doch auch wohl die ihm aufgelegte Rachevollstreckung an dem Oheim rechnen.

Durch die Aufführung des Schauspiels im Schauspiel hat Hamlet denn seine schwankende Ueberzeugung von der Blutschuld des Oheims wieder vollständig befestigt, und wir erwarten nun in seinem nächsten Monologe doch eine bestimmte Ankündigung seines sofortigen Handelns. Aber glücklicher oder unglücklicher Weise hat ihn seine Mutter vor dem Schlafengehen zu sich beschieden und da er doch lieber Dolche reden als Dolche brauchen mag, so liegt ihm die Aufgabe, der Mutter in's Gewissen zu sprechen, näher als die andere Aufgabe, seinen Stiefvater umzubringen. Nur zufällig — wenigstens entnehmen wir das aus seinem eben berührten Monologe — geräth er auf seinem Wege zur Mutter in das Gemach des Königs und findet ihn am Betpult knieend, also in einer so wehrlosen, unbeschützten Lage, so bequem wie nur möglich, um endlich an ihm das Werk der Rache zu vollstrecken Aber gerade diese betende Stellung ist es, die den Rächer des Vatermordes irre macht. Der König selbst freilich verspricht sich, wie *sein* Monolog beweist, keinerlei Erfolg von seinen vergeblichen Gebetsversuchen.

Wohl aber fürchtet Hamlet, durch das Schwert, das er schon gezückt hat, den betenden Verbrecher stracks in den Himmel zu befördern. Der Racheakt wird also abermals verschoben, nicht in der früheren Besorgniss, einen Unschuldigen, vom Teufel in Gestalt des väterlichen Geistes Verleumdeten, zu würgen, sondern in der Besorgniss, einen Schuldigen durch unzeitige Wegräumung der verdienten Höllenpein zu entziehen.

Aber wenn Hamlet auch solche zarte oder vielmehr raffinirt grausame Bedenken hegt, den König in einer gegebenen Situation zu erstechen, so theilt der König in Betreff Hamlet's diese Bedenken durchaus nicht, sobald er dessen Gemeingefährlichkeit, aus der Erstechung des Polonius, auch für seine eigene Person erkannt hat. Und zwar soll, der besseren Sicherheit wegen, England dieses Henkeramt an Hamlet vollziehen, wie der folgende Monolog des Königs das mit dürren Worten ausspricht. Den geheimen Mordplan in seinem ganzen Umfange entdeckt Hamlet freilich erst später auf der Fahrt nach England, aber dass er seinen Reisegefährten Rosencranz und Güldenstern und den ihnen mitgegebenen Briefschaften das Schlimmste zutraut, das hat er ja vorher schon gegen seine Mutter deutlich ausgesprochen. Wenn er dennoch die Seereise scheinbar bereitwillig antritt, so bestimmt ihn dazu schwerlich allein die Genugthuung, die er fühlt, seine beiden Schuldgenossen mit ihrem eigenen Pulver in die Luft zu sprengen, wie er sich bildlich gegen seine Mutter ausgesprochen hatte. Im Sinne des Dichters ist für Hamlet diese englische Reise ein willkommener Anlass oder Vorwand, den Racheakt abermals zu verschieben. Eine Beschönigung von sich selber lässt sich freilich für diesen Aufschub nicht so leicht beschaffen, wie für die früheren Verzögerungsfälle, und so erklärt es sich, dass Hamlet's letzter Monolog auch nichts Derartiges versucht, sondern nur die eigene Unentschlossenheit und Unthätigkeit mit der Entschlossenheit und Thatkraft des jungen Fortinbras contrastirt, der in den Krieg mit Polen zieht, während Hamlet sich nach England einschiffen lässt. Der Parallelismus der Gedankenreihe Hamlet's in diesem seinem letzten Monologe mit derjenigen in dem Monologe, der sich an die Recitation

des Schauspielers knüpfte, ist augenfällig genug. Aber jener frühere Monolog hatte doch ein greifbares Resultat zu seinem Ausgange: die Inscenirung des Schauspiels im Schauspiel, um damit die Schuld des Königs zu constatiren. Hier aber dient im Sinne des Dichters die Verherrlichung des Fortinbras in Hamlet's Munde und zugleich seine eigene Herabwürdigung, lediglich als Prophezeiung der Zukunft, die dem siegreich aus Polen heimkehrenden norwegischen Königssohne gehören wird. Der dänische Königssohn aber hat alsdann seine einzige Lebensaufgabe, der Rächer seines Vaters zu sein, mit seinem Tode besiegeln sollen und dürfen. Die Katastrophe, die dazu führt, tritt nothwendig aus der bisher in Hamlet's Innern spielenden Tragödie heraus und bedarf für den fünften Akt nicht mehr der Monologe, die uns als willkommene Fingerzeige für das Verständniss der Absichten des Dichters durch die vier ersten Akte begleitet haben.

Wie im *Hamlet*, so bildet auch im *Othello* der Monolog ein vorherrschendes unentbehrliches Element und zwar aus ähnlichem Grunde. Wie der Held des einen Dramas kann auch der Schurke des anderen keinen Vertrauten haben bei der Vollführung des Planes, den er durch alle Stadien der dramatischen Handlung verfolgt, und der Dichter sieht sich daher veranlasst, in beiden Fällen durch eine Reihe von Monologen die Zuschauer fortlaufend zu orientiren über die Motive der betreffenden Personen und über den jedesmaligen Stand der Angelegenheit, die gefördert werden soll. Damit ist freilich die Aehnlichkeit zwischen beiden abgeschlossen, denn im Uebrigen lässt sich kaum ein grösserer Contrast denken als der zwischen Hamlet's und Jago's Selbstbekenntnissen besteht. Auf der einen Seite eine reflectirende grüblerische Gewissenhaftigkeit, die immer anhält und zögert auf dem Wege zu dem erstrebten Ziele und die dieses Ziel am Ende doch nur durch einen ausser der Berechnung liegenden Zufall erreicht; auf der andern Seite eine praktische energische Gewissenlosigkeit, die ihr Ziel unverrückt in's Auge fasst und sich durch keine menschliche Regung

von ihrem teuflischen Wege zur Erreichung des Zieles abirren lässt. Damit hängt es denn zusammen, dass der offene Cynismus, mit welchem Jago das Publicum gleichsam zum passiven Mitwisser seines Vorhabens und Thuns macht, das Verständniss seiner Monologe und aus den Monologen heraus seines Charakters eben so sehr erleichtert, wie die verschleierten Selbsttäuschungen Hamlet's solches Verständniss erschweren. Eine Analyse der Jago'schen Monologe hat es denn auch mit der Bewältigung eines bequemeren Materials zu thun, wie sich das nun im Einzelnen ergeben wird.

Schon Jago's erster Monolog am Schlusse des ersten Aktes enthält das Programm der ganzen Tragödie, so weit sie Jago zu ihrem Urheber hat. Das »doppelte Schelmenstück«, das er vollführen will, Othello's und Cassio's Verderben, und zwar das Verderben des Einen durch den Anderen, steht ihm hier schon vor Augen. Zunächst nur in allgemeinem Umrisse, denn die Details der Ausführung muss er noch der Zeit und den Umständen überlassen, die er schon seinen Zwecken dienstbar zu machen wissen wird. Seinen Beweggrund zu solchem Plane kennen wir bereits aus seinem Zwiegespräch mit Rodrigo: es ist die kränkende Zurücksetzung, welche er von Othello erlitt, als nicht er, sondern Cassio zu dessen Lieutenant ernannt wurde. In dem Monologe ist aber dieser Beweggrund, der für den Gimpel Rodrigo plausibel genug sein mochte, als irrelevant übergangen, und fast eben so wenig stichhaltig scheint ein statt dessen angeführtes Motiv: der von Jago selbst angezweifelte Verdacht, als ob Othello zu Jago's Frau in sträflichem Verhältnisse gestanden habe. Jago's eigentlichen Beweggrund lässt der Dichter in dem Monologe uns nur errathen: Jago hasst den Othello und den Cassio wie der Böse den Guten, der Gemeine den Edlen hasst und hassen muss, psychologisch aus innerer Nothwendigkeit.

Auch an das folgende Zwiegespräch Jago's und Rodrigo's schliesst sich ein Monolog des Ersteren, wiederum als Ergänzung zu dem mit Rodrigo Verhandelten und als solche ein Seitenstück seines früheren Monologs. Ein neu hinzutretender Zug darin ist eine gewisse Selbstanreizung zur Verfolgung seines Planes, deren

ein Mensch wie Jago doch kaum zu bedürfen schien. Der Verdacht, Othello sei ihm bei Emilie in's Gehege gekommen, vorher von ihm selber angezweifelt, wird hier als eine ihn quälende Vermuthung hingestellt, aber hier zur Rechtfertigung eines etwaigen Anschlages auf die Ehre der Desdemona von Seiten Jago's:

> Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
> Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib,

ruft er aus, und wenn er hinzufügt:

> Den Cassio fürcht ich auch für mein Gespons,

so hat der Dichter damit vielleicht weniger ein secundäres Motiv zur Intrigue gegen Cassio dem Jago in den Sinn und Mund legen wollen, als vielmehr einen weiteren Beitrag zur Charakteristik des Letzteren liefern. Der Niederträchtige findet eben eine Art von Genugthuung darin, dass er die eigene Schlechtigkeit Andern zutraut.

Wenn Jago seinen zweiten Monolog, auf seine Stirn deutend, schliesst:

> Hier denn, zwar noch verworren, hab' ich's nun:
> Wie'n Schelmstück aussieht, zeigt sich erst beim Thun,

so darf er im dritten Monologe sich rühmen, dass sein Plan mittlerweile eine feste Gestalt gewonnen hat. Cassio ist wegen eines Disciplinarvergehens auf Jago's Anstiften seines Dienstes entlassen und soll nun nach Jago's tückischem Rathschlag Desdemona's Fürbitte bei Othello in Anspruch nehmen. Noch mehr als über den sichern Erfolg dieses Anschlages frohlockt Jago über den frommen Anschein, den er sich mit diesem Rathschlage gegeben, über diese Theologie der Hölle, wie er sie nennt und übt, über seine Virtuosität in der Heuchelei. Wir haben da wieder einen neuen Zug in der Charakteristik des Bösewichts, den der Dichter natürlich nur im Monologe anbringen konnte.

Jago's Intriguenspiel ist nunmehr im vollen Gange seiner Ausführung und seines Erfolges. Die Periode der blossen Entwürfe und Berechnungen liegt hinter ihm und damit fällt für den Dichter jeder Anlass weg, zur Charakteristik Jago's und seines Thuns

und Treibens, sich ferner der Form des Monologs zu bedienen. Die Tragödie wird nunmehr in die Seele Othello's verlegt und der durch Jago's täuschende Insinuation so traurig vereinsamte Mohr muss im Monologe seinem gepressten Herzen Luft machen und zugleich die immer tiefer fressenden Wirkungen des in sein Gemüth geträufelten Giftes vor den Zuschauern darthun. Othello's erster Monolog beginnt denn charakteristisch genug mit dem Ausdruck seines völligen Vertrauens auf Jago's Redlichkeit, also auch seines unbedingten Glaubens an dessen verläumderische Aussagen in Betreff der Desdemona. Zur Verstärkung dieses Glaubens muss ihm denn das Bewusstsein der äussern Mängel seiner Persönlichkeit dienen, welche Desdemona's Untreue motiviren könnten. Seine selbstquälerische Betrachtung verallgemeinert sich und gipfelt in dem pessimistischen Ausruf:

O, Fluch des Ehestands,
Dass unser diese zarten Wesen sind
Und ihr Gelüste nicht.

Aber der Anblick der auftretenden Desdemona in ihrer Reinheit und Unschuld bannt für einen Moment alle diese Seelenpein, und mit den Worten:

Wenn diese falsch ist, oh, dann macht der Himmel
Sich selbst zum Spott. Ich will's nicht glauben

schliesst sein Monolog. Indess hat Jago's Gift schon zu tief gewirkt, und neue Verdachtsgründe kommen zu den alten, zum Verderben der vermeinten beiden Schuldigen. Cassio's Wegräumung übernimmt Jago, und an Desdemona will Othello selbst das Rächeramt des verrathenen Gatten vollziehen. In welcher Auffassung und Gesinnung er daran geht, das sagt uns sein letzter Monolog im ehelichen Gemach am Bette der schlafenden Desdemona. Zunächst mahnt er sich selbst zu der schweren That durch die Vorhaltung der Ursache, die ihn dazu zwingt. Diese Ursache selbst, den Ehebruch seiner Gattin, wagt er freilich im Angesicht der keuschen Sterne nicht zu nennen. Dass er Desdemona später erwürgt, nicht etwa ersticht, das wird schon hier angedeutet mit Othello's Worten:

Doch nicht ihr Blut vergiess' ich,
Noch ritz' ich diese Haut, so weiss wie Schnee
Und glatt wie eines Denkmals Alabaster.

Das Mitleid, welches dieser Anblick der Schlafenden in ihm erregt, weicht aber der sittlichen Betrachtung, von der Othello's ganzes Rächeramt durchdrungen und geleitet wird:

Doch muss sie sterben, sonst betrügt sie Andre

und noch deutlicher, noch reiner tritt diese Empfindung hervor bei den Thränen, die er im Abschiedskusse vergiesst:

Dieser Schmerz
Ist wie der Himmel strafend wo er liebt.

Wir erkennen, wie der Dichter diesen Monolog benutzt hat, um uns Othello's That in dem denkbar mildesten Lichte erscheinen zu lassen. Dass wir dem Gatten ein noch innigeres Mitgefühl zollen als der Gattin, diese Absicht des Dichters liess sich eben nur im Monologe, im rückhaltlosesten Seelenergusse Othello's, erreichen, in keinem Dialoge, denn es ist ja keine Person im Drama, der Othello sein Innerstes so hätte offenbaren können und dürfen.

Die nun eintretende Katastrophe mit ihrem vielbewegten Durcheinander von Handlung bot ebenso wenig wie der Schluss des *Hamlet* Raum und Anlass zu den Selbstbetrachtungen, die den Monolog bedingen.

In den Dramen, die uns bisher beschäftigten, hatte der Dichter immer nur für wenige Personen von dem Monologe Gebrauch zu machen, aus Gründen, die sich aus der Analyse uns ergaben. Zu einer umfangreicheren und vielseitigeren Anwendung gelangt der Monolog erst in der Tragödie, zu welcher wir nun übergehen, im *König Lear*. Wie wir sahen, ist der Monolog die natürliche Redeweise derer, die ihre Gedanken, Empfindungen, Hoffnungen und Pläne Andern nicht mittheilen dürfen oder nicht können, je nachdem ihr arges Bewusstsein oder ihre Isolirung sie so oder so gestellt hat. In Lear finden wir beide Kategorien von Charakteren,

die erste einfach, die zweite mehrfach vertreten. Der Repräsentant der ersten Klasse ist Gloster's Bastardsohn Edmund, dessen wahre Gesinnung freilich in der ersten Scene, wo der Vater ihn als seinen wohlgerathenen Liebling seinem Freunde Kent vorstellt und empfiehlt, sich nicht verrathen darf, desto unverhüllter aber in den folgenden Scenen sich kund thut. Wie Jago in seinem ersten Monologe, so spricht auch Edmund in dem seinigen, zunächst in allgemeinen Andeutungen, seine bösen Absichten aus. Das Gefühl eines erlittenen Unrechts ist bei Beiden dasselbe: Othello's Parteilichkeit für Cassio gegen Jago entspricht der Parteilichkeit der Völkersatzung für Edgar, den Echtbürtigen, gegen Edmund, den Bastard. Diese angebliche Unbill zu rächen, sein vermeintliches Anrecht wieder zu erobern, dazu muss denn Edgar wie Cassio weggeräumt werden mit dem Mittel teuflischer Hinterlist, das beiderseits ebenso energisch gewissenlos wie raffinirt berechnend ergriffen wird. Wie Jago seinen Anspruch auf seine militärische Tüchtigkeit und erprobte Dienstleistung gründet, so Edmund auf die körperlichen und geistigen Gaben, welche die gütige Natur, seine Göttin, bei seiner Bastarderzeugung ihm schon vor den in der Ehe erzeugten Söhnen verlieh.

Wie im ersten Monologe Edmund seinen verderblichen Plan darlegt, so im zweiten der verbannte Kent seine edle Absicht, in der Verkleidung einer schlichten Diensttracht seinem Herrn, der ihn verstiess, doch treu zur Seite zu bleiben. In solcher vereinsamter Stellung, ohne einen Vertrauten, kann Kent diese brave Gesinnung und loyale Anhänglichkeit, die den Zuschauern für das Verständniss des Folgenden schon hier klar werden sollte, nur im Monologe äussern, einfach und kurz ohne weitere motivirende Reflexionen, die weder zu Kent's Charakter noch zu der gegebenen Situation sich schicken würden.

Desto inhaltreicher ist Kent's folgender Monolog, da wo er in den Fussblock gespannt, sehnsüchtig dem Aufgange der Sonne entgegenharrt, um bei ihrem Lichte den Brief Cordelia's lesen zu können. Dass Cordelia seiner eingedenk ist und dass ihr Brief in seine Hände gelangen konnte, das erscheint ihm wie ein Wunder,

dergleichen man nur im Elende erlebt. Endlich spricht er die Hoffnungen aus, die er für eine endliche Lösung aller gegenwärtigen Wirren auf Cordelia setzt. — Wir haben hier also wieder einen orientirenden Monolog, vorbereitend auf kommende Ereignisse und eben in dieser monologischen Form dem Zuschauer mitgetheilt, da keine dialogische Form für Kent, als Cordelia's einzigen Vertreter, in seiner Vereinsamung möglich war.

Wie der bei Todesstrafe verbannte Kent sich nur in dem Incognito seiner Verkleidung im Lande, in der Nähe seines Herrn, halten und aufhalten kann, so bleibt auch dem geächteten Edgar kein anderes Rettungsmittel als die Verkleidung; und zwar gedenkt er die Tracht und Haltung der vagabondirenden Tollhausbettler anzunehmen, deren abschreckend widerliche, dem englischen Publikum zu Shakspere's Zeit wohlbekannte Erscheinung sein Monolog uns schildert, noch ehe wir ihn als solchen angeblich Besessenen auftreten sehen.

Zu den beiden bisher betrachteten dramatischen Figuren, welche die Noth der Zeit aus ihrer eigentlichen Stellung herausgetrieben und auf sich, d. h. für unsere Auffassung auf den Gebrauch des Monologs angewiesen hat, kommt endlich noch eine dritte, der Held der Tragödie, Lear selbst. Denn die Gesellschaft des Narren, in welcher er auf der Haide auftritt, ist für keine Gesellschaft zu rechnen, da Lear selbst keine Notiz davon nimmt: Lear ist und fühlt sich vielmehr allein, dem Sturme und Drange der entfesselten Elemente preisgegeben, den er mit dem Sturme und Drange seines Innern zu überbieten wagt. So lange Lear den vergeblichen Kampf mit zwei unnatürlichen Töchtern bestand, so lange war der Dialog die Form, in welcher er, je nach der jedesmaligen Situation, mit dem Ausbruch seines Zornes, mit dem Appell an das Gerechtigkeitsgefühl oder an das Mitleid, mit dem Versuche der Unterhandlung, mit der Aeusserung bitterster Ironie seine Stellung behaupten oder wiedergewinnen wollte. Jetzt, da er sich aus allen diesen Positionen herausgeschlagen sieht, bleibt ihm nur der Monolog übrig, in dessen leidenschaftlichen Ergüssen wir ihn vollends dem Wahnsinn entgegentreiben sehen.

Zu der folgenden Wahnsinnscene in ihrer überwältigenden Wirkung hat der Dichter, gleichsam als eine Ruhepause und ein Moment der Beschwichtigung, Edgar's nächsten Monolog gefügt. In Reimversen, in welche Shakspere auch sonst antithetische Sentenzen einzukleiden liebt, stellt Edgar hier seine Interessen als geringfügige und bescheidene den Angelegenheiten der Höheren gegenüber, die doch nicht besser daran sind als er, und er findet in dieser Parallele eine Art von Trost. Ist ja ihm durch seinen Vater Gloster dasselbe Leid widerfahren, wie dem König Lear durch seine Töchter.

Noch tröstlicher für seine eigene Lage lautet Edgar's folgender Monolog, dessen optimistische Resignation und gefasste Zuversicht freilich alsbald auf die härteste Probe gestellt wird beim Anblicke seines geblendeten Vaters, der, bisher von einem alten Lehnsmann geführt, nun der Führung seines nicht erkannten Sohnes übergeben wird.

In den Dialog der vierten Scene des vierten Aktes zwischen Cordelia und dem Arzt, wie zwischen Cordelia und dem Boten, finden wir einige monologische Stellen eingeflochten. Die erste spricht Cordeliens Wünsche für die Wiederherstellung des geisteskranken Vaters aus, die zweite rechtfertigt im Sinne des Dichters für sein englisches Publikum den kriegerischen Einfall der französischen Truppen in England. Sie sagt:

Kein hohler Ehrgeiz treibt uns zum Gefecht,
Nur inn'ge Lieb' und unsers Vaters Recht.

wie sie eben vorher betont hatte, dass ihr Gemahl, der französische König, nur ihrer Thränen Flehen erhört habe, als sie sich zum Feldzuge gerüstet.

Wie im *Hamlet* und *Othello*, bietet auch im *Lear* die im fünften Akte sich vollziehende Katastrophe zu Monologen keinen weiteren Anlass, und der Dichter hat sie aus denselben Gründen unangewendet gelassen, die wir dort schon erörterten.

Unsere Monologenmusterung schliesse mit *Macbeth,* der an äusserem Umfange ärmsten, an Monologen reichsten Tragödie Shakspere's. Letzterer Umstand erklärt sich nicht wie bei Jago im *Othello*, bei Edmund im *Lear* aus der isolirten Stellung des Charakters, der seine verbrecherischen Pläne etwa für sich allein entwerfen und ausführen müsste. Macbeth hat ja an der Lady Macbeth mehr als eine blosse Mitwisserin, eine Helfershelferin des Königsmordes. Vielmehr scheint der Dichter in unser Drama deshalb so viele Monologe eingefügt zu haben, weil dem Tiefsinn seiner spätern Dramaturgie gemäss eine psychologische Entwickelung und Darlegung der dramatischen Figuren ihn eben so anzog und sein Publikum anziehen sollte, wie die Vorführung der dramatischen Handlung. Bei Edmund und bei Jago lag das Element des Bösen schon fertig vor in ihrem ersten Auftritte; bei Macbeth aber hat sich der Abfall vom Guten zum Bösen erst vor unsern Augen zu vollziehen. Um diesen Wandlungsprozess in der Seele des Helden den Zuschauern zu verdeutlichen, bedurfte der Dichter des Monologs, sogar einer Reihe von Monologen, gleichsam einer Reihe von Scenen, in denen diese innere Tragödie parallel mit der äussern Tragödie fortschreiten sollte.

Macbeth's erster Monolog unterbricht seinen Dialog mit den beiden Abgesandten des Königs Duncan, deren Begrüssung und Botschaft ihm die Erfüllung eines Theiles der eben gehörten Hexenprophezeiungen gebracht hat. Sein zunächst sich ihm aufdrängender Gedanke ist: Wenn so viel erfüllt ist von Dem, was die Hexen prophezeiten, so kann auch die Verheissung des Uebrigen, der Königswürde, in Erfüllung gehen. Dass ihm diese Erfüllung nur durch die Wegräumung des Königs Duncan möglich scheint, das deutet er eher an, als dass er es ausspräche, in der Schilderung der furchtbar aufregenden Wirkung, die schon der blosse Mordgedanke auf seinen gesammten Organismus ausübt. So weist er denn diese erschütternde Vorstellung als eine Versuchung von sich ab und will es dem Schicksal überlassen, ihn zum König zu machen ohne sein Zuthun. — Aber der einmal in ihm aufgestiegene Mordgedanke lässt sich nicht bannen; von Neuem und in fassbarerer

Gestalt drängt er sich ihm auf bei Duncan's Verkündigung, dass Prinz Malcolm feierlich als Thronerbe proclamirt werden solle. Damit ist denn Macbeth jede Aussicht benommen, ohne sein Zuthun, wie er doch gemeint, König zu werden. Und dieses sein Zuthun kann eben nur die Mordthat sein, die er in's Auge zu fassen sich scheut, wenn die Hand sie vollbringt. Das ist der Inhalt des zweiten Monologs zum Schlusse der vierten Scene des ersten Aktes.

Die Mordthat, vor welcher Macbeth selbst noch zurückschrak, fasst die Lady in ihrem folgenden Monologe desto fester in's Auge. Und ebenso bestimmt und klar erkennt sie dabei die Nothwendigkeit ihrer Mitwirkung in der richtigen Würdigung ihres Gemahls, dessen Gewissensbedenken sie als Resultat seiner Charakterschwäche erklärt. Das Pathos, mit dem sie sich selbst zur Mordthat rüstet und reizt und dazu den Beistand aller Geister des Verderbens anruft, könnte, wie der fertig in sich abgeschlossene Charakter der Lady sich uns sonst darstellt, fast überflüssig erscheinen, hätte nicht der Dichter damit auf die Vollführung des Mordes in seiner ganzen entsetzlichen Bedeutung die Gemüther der Zuschauer vorbereiten wollen. Zugleich liegt in diesem Pathos eine Steigerung des Monologs in seinem zweiten Theile, herbeigeführt durch die dazwischenfallende Botschaft von der nahe bevorstehenden Ankunft des Königs auf Macbeth's Schloss. Damit hat Duncan's Ermordung für die Lady aufgehört eine Frage der Zeit zu sein. Es muss alsbald gehandelt werden.

Macbeth's folgender Monolog, während der König noch beim Nachtmahle sitzt, fügt zu seinen früher geäusserten Bedenken gegen den Mordplan neue hinzu. Seiner Erwägung, dass solche That schon hienieden ihren Lohn erwarten muss, schliesst sich zunächst die warnende Mahnung an das verletzte heilige Gastrecht an, und dann die Vorstellung des allgemeinen Jammers, den die Ermordung eines so vortrefflichen und geliebten Königs im Lande verbreiten werde. Diesen Abmahnungen hat Macbeth, wie er schliesslich sagt, keinen andern Antrieb zur That entgegenzustellen, als den blind dahinstürmenden Ehrgeiz, der sich selber überspringt und jenseits niederfällt.

Der nächste Monolog zum Schlusse der ersten Scene des zweiten Aktes zeigt uns Macbeth auf seinem nächtlichen Gange zum Königsmorde. Seine Gewissensqualen scheinen beseitigt oder doch für den Augenblick zurückgedrängt durch den energischen Zuspruch der Lady. Aber an die Stelle der früheren Bedenken tritt die Vision des ihm vorschwebenden Dolches, das Vorbild des wirklichen Dolches, den er bald selbst ergreifen soll. Die dann folgende Ausmalung des nächtlichen Grausens in der Natur ist das Gegenstück zu dem Grausen in Macbeth's eigener Seele, ganz wie jener blutbefleckte Dolch in Macbeth's Phantasie ein Reflex ist des Dolches der schlafenden Kämmerlinge, der erst mit Duncan's Blut befleckt werden soll. Im Gegensatze zu dem visionären Monologe Macbeth's steht der sich daran schliessende, aller Visionen baare, rein auf die Vollführung der Mordthat gerichtete praktische Monolog der Lady, für die Zuschauer ein Bericht der von ihr vorbereiteten Mittel, sich vor jeder Entdeckung der wirklichen Mörder sicher zu stellen.

Es folgt der Monolog des Pförtners, der das scurrile Element des Clowns auch in der Tragödie vertritt und neben diesem conventionellen Zwecke auch den andern hat, über die Zeitpause der nächtlichen Stunde des Mordes und der morgendlichen der Entdeckung desselben den Zuschauer hinüberzuleiten.

Banquo's kurzer Monolog zu Anfang des dritten Aktes äussert neben dem unbestimmten Verdachte gegen Macbeth, an welchem nunmehr sämmtliche Hexenprophezeiungen in Erfüllung gegangen sind, die Hoffnung, dass diese auch an Banquo oder vielmehr an Banquo's Geschlecht sich erfüllen mögen. — Mit derselben Möglichkeit, nur in entgegengesetztem Sinne, beschäftigt sich denn auch Macbeth's nächster Monolog. Diese letzte Prophezeiung darf und soll nicht verwirklicht werden, und deshalb muss Banquo und dessen Sohn Fleance den gedungenen Meuchelmördern zum Opfer fallen. So lässt sich die Frucht der ersten Mordthat mit Sicherheit nur geniessen im Gefolge weiterer Mordthaten. Aber dass der gekrönte Mörder auch so dieser Frucht nicht froh wird, das verräth uns ein kurzer, in gereimten Sentenzen verfasster Monolog der

Lady. Er bezieht sich auf die melancholische Stimmung ihres Gemahls, der seines Wunsches theilhaft geworden ohne die Zufriedenheit, deren Entbehrung alles Gethane hat umsonst gethan sein lassen. Wir sehen, die Lady spricht nicht von ihrem Gemüthszustande, sondern von dem ihres Gemahls, und diesen feinen Charakterzug hat uns der Dichter eben nur im Monologe geben können.

Wie Macbeth's Seelenstimmung, so wird auch seine äussere Lage immer verzweifelter. Banquo's Sohn ist der Mörderhand entflohen und die aus dem Hexenkessel aufsteigenden Erscheinungen zeigen den ermordeten Banquo als Stammvater des künftigen schottischen Königshauses. Nur in terroristischer Tyrannei, die sich zunächst gegen die Familie des geflüchteten Macduff wendet, will Macbeth noch sein Heil suchen. Das ist der Inhalt seines Monologs zum Schluss der ersten Scene des vierten Aktes, gleichsam das Vorspiel zu Macbeth's Monologen im fünften Akte, die das krampfhaft vergebliche Aufraffen seiner Widerstandskraft nach aussen und das quälende Bewusstsein seines zusammenbrechenden Innern bezeichnen und die sich füglich kurz zusammengefasst hier anticipiren lassen.

Die gemeinsame Blutschuld, welche die verbrecherischen Ehegatten enger mit einander verknüpfen sollte, scheint vielmehr das Band gelockert zu haben und jedes der Beiden hat seine Kämpfe für sich allein durchzukämpfen. Denn auch der Lady sind solche auf die Dauer nicht erspart geblieben. Seitdem ihr Gemahl gegen die aufrührerischen Vasallen in's Feld zog und ihre eigne Stellung gefährdet schien, da spiegelt ihr aufgeregter Geist ihr im Schlafe alle jene Grauenbilder vor, welche Macbeth vor der Mordthat im wachen aber visionären Zustande zu erblicken wähnte. So aufgefasst erscheint der Monolog der Lady zu Anfang des fünften Aktes als ein Seitenstück zu Macbeth's früherem Monologe. Als Nachtwandlerin hat sie die Ereignisse jener Mordnacht, die damals spurlos an ihrem verhärteten Gemüthe vorübergingen, jetzt nachträglich in allen ihren Einzelheiten wieder durchzuleben und im Traume die damals im Wachen gespielte Rolle abermals zu spielen.

Dass diese Qualen aber nicht bloss im Traume an ihr nagen, sondern auch beim Erwachen sie peinigen, das konnte der Dichter allerdings nicht im Monologe der Nachtwandlerin andeuten, wohl aber in dem, was der Arzt über die Natur der Krankheit der Lady sagt. Seine an die Kammerfrau gerichtete Mahnung, alle Mittel, sich Schaden zu thun, von der Lady fern zu halten, scheint, im Sinne des Dichters, das als thatsächlich zu bestätigen, was Malcolm am Schlusse des Dramas von einem vermeintlichen Selbstmorde der Mörderin sagt.

VI.

BROOKE'S EPISCHES UND SHAKSPERE'S DRAMATISCHES GEDICHT VON ROMEO AND JULIET.

Als Beiträge zu unserer Kenntniss der dramatischen Kunst Shakspere's habe ich in diesem Jahrbuche bereits drei Abhandlungen geliefert, die in eingehender Analyse das Verhältniss dreier Shakspere'scher Dramen zu ihren Quellen erläutern sollten: *As You like It* (Jahrbuch 1871), *Coriolanus* (Jahrbuch 1876) und *Winter's Tale* (Jahrbuch 1880). Zu diesen früheren Beiträgen kommt nun ein vierter, der die weniger complicirte, aber darum nicht minder interessante, Frage behandelt, in welcher Weise unser Dichter den ihm vorliegenden Stoff zu seiner berühmten Jugend- und Liebes-Tragödie erfasst und durchgeführt hat.

Zur allgemeinen Orientirung setze ich zunächst einen Passus aus der Einleitung zu *Romeo and Juliet* in meiner Shakspere-Ausgabe hierher, zugleich als vorläufige Erklärung, weshalb in der folgenden Abhandlung lediglich auf Brooke's Gedicht und nicht auf andere, wirkliche oder angebliche, Quellen Bezug genommen ist.

»Als Quellen benutzte Shakspere zwei Werke, die, obgleich in verschiedener Form abgefasst, doch wiederum ihren Stoff einer gemeinsamen Quelle, einer italienischen Novelle des Bandello, entlehnt hatten: ein im Jahre 1562 erschienenes episches Gedicht von Arthur Brooke: *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet,*

written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br., und eine Novelle in der von Shakspere mehrfach benutzten Sammlung *The Palace of Pleasure* von Paynter: *The goodly history of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta.* Paynter verdankte diesen Stoff nicht unmittelbar dem italienischen Original, sondern einer, auch von Brooke benutzten, französischen Bearbeitung in Boisteau's *Histoires Tragiques.* Der zweite Band des *Palace of Pleasure* erschien im Jahre 1567 und die 25. Novelle desselben hat folgende Ueberschrift: *The goodly hystory of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta, the one of whom died of poyson, and the other of sorrow, and hevinesse: wherein be comprysed many adventures of love and other devises touchinge the same.* — Shakspere hat sich näher dem Gedicht A. Brooke's angeschlossen, als der Novelle Paynter's, obwohl kein Zweifel sein kann, dass auch diese ihm vorlag. — Schon das von Brooke vorangeschickte Argument zeigt in Umrissen, wie genau Shakspere seinem epischen Vorgänger gefolgt ist. Es lautet folgendermassen:

Love hath inflamed twayne by sodayn sight,
And both do graunt the thing that both desyre;
They wed in shrift by counsell of a frier;
Yong Romeus clymes fayre Juliets bower by night.
Three monthes he doth enioy his cheefe delight:
By Tybalt's rage, provoked unto yre,
He payeth death to Tybalt for his hyre.
A banisht man, he scapes by secret flight:
New mariage is offred to his wyfe:
She drinkes a drinke that seemes to reve her breath;
They bury her, that sleping yet hath lyfe.
Her husband heares the tydinges of her death;
He drinkes his bane; and she, with Romeus knyfe,
When she awakes, her selfe (alas) she sleath.« —

Diese versificirte Inhaltsanzeige des Brooke'schen Gedichtes kann auch als Inhaltsanzeige des Shakspere'schen Dramas gelten. Ein kurz zusammengefasstes Scenarium des Letzteren würde kaum anders lauten können. Zwar hat unser Dichter, wie sich im Verlaufe der Analyse herausstellen wird, einige Personen hinzugefügt, die bei Brooke nicht vorkommen, und dieselben in die dramatische

Handlung eingreifen lassen, aber an dem Gange der Handlung, wie er ihn von Brooke vorgezeichnet fand, hat er doch Nichts ändern mögen, vielmehr denselben von Anfang bis zu Ende treu innegehalten, abgesehen von einigen Umstellungen, die er im Interesse der dramatischen Folgerichtigkeit für nöthig erachtete. Die hier von unserem Dichter befolgte Methode eines unbedingten Anschlusses an seine Quelle steht nun in der Shakspere'schen Dramatik als ein ganz vereinzelter Fall da. In allen übrigen Fällen hat er, bei aller scheinbaren Anlehnung an den jeweilig vorliegenden novellistischen oder historischen Stoff und bei aller sorgfältigen Verwerthung der Einzelnheiten desselben, im Wesentlichen doch seinen eigenen Weg eingeschlagen und sich manche tief eindringende Aenderungen und Abweichungen erlaubt. Als Belege zu dieser Behauptung dürfen wir auf die vorher erwähnten drei Abhandlungen des Jahrbuchs verweisen.

Den Grund dieser exceptionellen Stellung Shakspere's zu seiner Quelle in *Romeo and Juliet* suchen wir in seinem jugendlichen Alter zur Zeit der Abfassung seines Dramas. Wenn wir den *Titus Andronicus* abrechnen, der uns den jungen noch unselbstständig in die Fusstapfen seiner Vorgänger und Rivalen tretenden Dichter zeigt, so war *Romeo and Juliet* sein erster selbstständiger Versuch auf dem Gebiete der Tragik, die erste Offenbarung gleichsam seines dramatischen Genius. Wohl mochte er da bei seinem neuen Wagniss, dessen Erfolg ihm noch unsicher scheinen konnte, sich nach einer Stütze und einem Halt umsehen in dem engen Anschluss an ein Werk, das sich längst bei den Zeitgenossen einer grossen Autorität erfreute. Und dass diese Autorität des Brooke'schen Gedichtes auch in Shakspere's Augen eine vollgültige war, das wird nicht bloss durch die Identität des Scenariums in beiden Behandlungen desselben Stoffes bezeugt, sondern auch durch die so reichliche Anwendung Brooke'scher Tropen, Phrasen, ganzer Sätze und einzelner prägnanter Wörter, die uns überall in dem Drama begegnen. Shakspere muss, das erkennen wir deutlich, das Brooke'sche Gedicht mit Liebe und Sorgfalt zum Gegenstande eines eingehenden Studiums gemacht haben, ehe er seine Tragödie entwarf. Auf diese theilweise

wörtliche Uebereinstimmung beider Dichter ist in den grösseren Shakspere-Ausgaben sowohl durch Citate längerer Parallelstellen, wie durch Anführung kürzerer Redewendungen so oft hingewiesen worden, dass ich mir eine Wiederholung solcher Anführungen füglich ersparen darf in einer Abhandlung, welche das Verhältniss des Dramas zum Gedicht nach anderen Seiten hin zu beleuchten hat. Hier handelt es sich darum nachzuweisen, wie Shakspere trotz dieses engen Anschlusses an seine Vorlage doch seine völlige Selbstständigkeit da gewahrt hat, wo sie erforderlich war, da nämlich, wo es galt, aus einem epischen Gedicht voll ermüdender Weitschweifigkeit und pedantischer Lehrhaftigkeit ein regelrechtes Drama voll lebendiger Handlung und packender Darstellung, voll Gluth der Leidenschaft und voll scharfer Charakteristik der Personen herzustellen. Zu diesem Zwecke hatte der Dramatiker zunächst einen ganz anderen Ton im weitesten Wortsinne anzuschlagen als sein epischer Vorgänger. Aeusserlich betrachtet mussten Brooke's paarweise gereimte, abwechselnd sechs- und siebenfüssige Langzeilen vertauscht werden mit dem Blankvers, der den Reim nur an Scenenabschlüssen und an einigen lyrisch gehobenen Stellen zuliess. Aber auch der Erzählungsform seines Vorgängers hat Shakspere sich vollständig entäussert, bis auf wenige Partien, wo der Fall einer Berichterstattung darauf hinführte. Solche sind z. B. (A. III, Sc. 1) Benvolio's Rechenschaftsbericht über die blutigen Händel, die soeben vor den Augen der Zuschauer vor sich gegangen waren, und das Bekenntniss des Mönches zum Schluss des Dramas, eine Recapitulation aller Ereignisse, die sich in den fünf Akten abgespielt hatten. Wir dürfen wohl annehmen, dass Shakspere bei reiferer Kunstvollendung diese lästigen Wiederholungen des Geschehenen zu vermeiden gewusst hätte.

Wie unser Dichter den bei Brooke häufig sehr schleppenden, durch lange moralisirende Excurse unterbrochenen, Gang der Handlung zu beschleunigen und die Fäden desselben enger zu verknüpfen verstanden hat, das wird am deutlichsten aus der nachfolgenden vergleichenden Analyse erhellen. Hier mag nur noch auf die Vertiefung der Charaktere als der entsprechenden Träger der Handlung hingewiesen werden, oder um es richtiger zu bezeichnen, auf

die Neuschöpfung der Charaktere von Seiten unseres Dichters. Sein Vorgänger hatte ihm in dieser Beziehung wenig oder gar nicht vorgearbeitet. Zwar gefällt sich Brooke in einer möglichst detaillirten Ausmalung der jedesmaligen Situation und in der Ausstattung seiner Personen mit ausführlichen Reden. Aber mit der Ersteren hat er ebenso wenig für den Leser die augenfällige Anschaulichkeit der Scenen erreicht, die Shakspere zu schaffen, wie mit den Letzteren die Charakteristik gefördert, die unser Dichter selbstständig zu begründen hatte. Brooke's Gestalten sind bei aller breiten Geschwätzigkeit, an der sie laboriren, blosse Marionetten, die erst Shakspere in lebende Wesen von Fleisch und Blut zu verwandeln hatte. So wenig in Brooke's Gedicht, bei allen sichtlichen Bemühungen zu rühren und zu erschüttern, ein tragisches Pathos zu Tage tritt, so wenig gelingt ihm andererseits der schwache Anlauf zum Humor, den er gelegentlich versucht. Die frivole Lüsternheit der Amme, als Trägerin der niedern Komik, wirkt da, wo sie sporadisch bei Brooke sich zur Unzeit hervorwagt, eher abstossend als belustigend, und von dem höhern Humor, dessen Repräsentant Shakspere's Mercutio ist, findet sich bei Brooke ohnehin keine Spur. Auf das Gebiet der feinen, scherzhaft witzigen, höfischen Conversationssprache, von der unser Dichter in dem Verkehre Romeo's und seiner Freunde einen so reichlichen Gebrauch macht, hat sich Brooke nie begeben, und die Wortspiele und Antithesen, mit denen Shakspere fast unterschiedlos alle Partien seines Dramas, die tragischen wie die komischen, ausstattet, finden in Brooke's trockener pedantischer Redeweise nirgendwo ihr Vorbild. Wenn in dem ersten Akte des Shakspere'schen Dramas stellenweise die Lyrik zur Beeinträchtigung der Dramatik zu stark vorklingt, so ist das lediglich eine Eigenart unseres jugendlichen Dichters, und in keiner Weise dem Brooke'schen Gedichte nachgeahmt: denn in diesem ist auch der höchste Affect oder die dafür eintretende Rhetorik von jedem lyrischen Anklange frei geblieben.

Nachdem wir nun in den hiermit abschliessenden Präliminarien das Verhältniss des Brooke'schen Gedichtes zum Shakspere'schen Drama im Allgemeinen allseitig festgestellt zu haben glauben, gehen

wir zu unserer speciellen Aufgabe, zu einer vergleichenden Analyse beider Werke über.

Wir beginnen diese Analyse mit dem Prolog, den Shakspere für die scenische Aufführung seines Dramas zunächst schrieb, den die Schauspieler aber bei den späteren Darstellungen wegliessen, wie das Fehlen desselben in der Folioausgabe deutlich bezeugt. Vielleicht hätte der Dichter selbst ihn als eine durchaus überflüssige Zuthat erspart, wenn er nicht bei Brooke das Vorbild dazu in dem »Argument« gefunden hätte, welches dieser seinem Gedichte vorangesetzt hatte. Auch die Sonettenform, in welcher Shakspere, abweichend von sonstigen Prologen, die uns in seinen Dramen begegnen, diesen Prolog verfasst hat, mag nicht allein auf den Umstand zurückzuführen sein, dass *Romeo and Juliet* gerade in die Blüthezeit der Sonettendichtung unseres Dichters fällt, deren lyrischer Einfluss auch so manche Spuren in dieser Jugendtragödie Shakspere's zurückgelassen hat. Nicht minder mag Brooke's Beispiel, sein in der Gestalt eines, und zwar streng nach italienischer Versregel gebildeten, Sonettes verfasstes »Argument« dabei mit eingewirkt haben. Was aber dessen Inhalt anbetrifft, so konnte darin der Dramatiker dem Epiker nicht wohl durchgängig nachfolgen. Er durfte nicht alle Einzelnheiten der von ihm zu dramatisirenden Fabel im Voraus ausplaudern, wie Brooke für seinen Zweck allerdings dazu berechtigt war. Nur allgemeine Andeutungen zur Orientirung der Zuschauer über die Localität und die Vorgeschichte des Dramas, die in Brooke's Argument fehlen, gestattet er sich und schliesst dann mit einer Captatio Benevolentiae, wie die Theaterconvenienz sie mit sich brachte, und wie Shakspere sie bei diesem seinem ersten selbstständigen tragischen Versuche ganz besonders erforderlich erachten mochte.

Brooke leitet nun sein Gedicht mit einer Schilderung der Herrlichkeiten Verona's zur Zeit des Prinzen Escalus ein und geht dann nach einer Anrufung der Musen und der Parzen zu einem Bericht über von dem ererbten Familienhader der Capulets und Montagues und von dem vergeblichen Bemühen des Fürsten, diese für seine Stadt verderblichen Feindseligkeiten beizulegen. Im Verhältniss zu seiner sonstigen Weitschweifigkeit fasst sich Brooke in

dieser einleitenden Partie auffallend kurz. Offenbar drängt es ihn, möglichst rasch zu dem Helden seines Gedichtes zu gelangen, und Romeo's vergebliche Liebeswerbung um die spröde Schöne, deren Namen verschwiegen wird, rührend und beweglich zu schildern. Ueberhaupt nehmen durch das ganze Gedicht Brooke's die Schicksale des Liebespaares Romeo und Juliet eine so dominirende Stellung ein, dass davor die Umstände, aus denen diese Schicksale doch erwachsen, ihre Umgebungen, völlig zurücktreten. Anders führt uns Shakspere auf den Boden seiner Handlung. Der verhängnissvolle Familienhader wird uns nicht bloss flüchtig angedeutet, sondern von vornherein plastisch vorgeführt, in künstlerischer Steigerung, deren einzelne Abstufungen nicht aus dem Gedichte zu entnehmen waren. Zuerst die Händel der Diener beider feindlichen Geschlechter, an denen sich dann die Höhergestellten, Benvolio als Friedensstifter, Tybalt als leidenschaftlicher Parteigänger, betheiligen. In das Handgemenge mischen sich ferner andere Anhänger beider Häuser, die Bürger von Verona und die Häupter der beiden Familien Capulet und Montague mit ihren Frauen, bis die Dazwischenkunft des Fürsten Escalus für den Augenblick dem wüsten Auflauf und Strassenkampf ein Ende macht. Abgesehen von diesem letzten Zuge, den unser Dichter, wie wir sahen, bei Brooke angedeutet fand, gehört alles Uebrige in dem ersten Theile der Eingangsscene der ausschliesslichen Erfindung Shakspere's an. Auch der für die Entwickelung der Handlung weiterhin so bedeutsame Gegensatz zwischen dem milden Benvolio und dem wilden Tybalt ist Shakspere's ursprüngliche Schöpfung. Benvolio kommt bei Brooke gar nicht vor, und Tybalt erscheint bei ihm erst in dem späteren Handgemenge und in dem Zweikampfe, der Romeo's Verbannung zur Folge hat. — Brooke's Erzählung von Romeo's verliebter Melancholie bildet sodann die Grundlage des Gesprächs zwischen Romeo's Eltern und dem theilnehmenden Freunde Benvolio bei Shakspere, und gewinnt erst so dramatisches Leben und greifbare Anschaulichkeit, die uns auf die Erscheinung Romeo's selber vorbereitet. Benvolio's freundschaftliche Straf- und Mahnreden an Romeo fand unser Dichter vorgebildet in ähnlichen, die Brooke einem namenlosen älteren Freunde

des unglücklich Verliebten in den Mund legt, aber der Contrast zwischen dem halb scherzhaft witzelnden, wortspielenden Dialoge Shakspere's und dem pedantisch ausgesponnenen Monologe Brooke's bietet zu Vergleichspunkten im Einzelnen kaum einen Anhalt. Auch das Resultat dieser Unterredungen ist verschieden: Brooke's Romeo geht bereitwillig auf die Aufforderung seines Vertrauten ein, sich unter den Schönen Verona's umzusehen, um seine gegenwärtige hoffnungslose Liebe zu vergessen, während Shakspere's Romeo von solchem Vorschlage Benvolio's Nichts wissen will.

Wie unser Dichter, seiner dramatischen Kunst entsprechend, Personen, die später in bedeutsamer Weise in die Handlung eingreifen sollen, den Zuschauern zeitig vorführt, sahen wir eben an Tybalt, und haben nun ein zweites Beispiel an dem Grafen Paris, dessen Werbung um Juliet schon hier (A. I, Sc. 2) begonnen hat, während Brooke diesen Freier erst nach Romeo's Verbannung auftreten lässt. Der alte Capulet verbindet mit der freundlichen Aufnahme dieser Werbung des Grafen zugleich eine Einladung zu dem Feste, das er an dem Abend des Tages geben will, und damit kehrt unser Dichter zu dem Material zurück, das er bei Brooke vorfand. Dessen Notiz, dass Capulet die Gäste zu seiner Weihnachtsabendfeier theilweise schriftlich eingeladen, erweitert Shakspere dann zu der burlesken Scene des Dieners, der den ihm übergebenen Zettel nicht lesen kann und deshalb Romeo's Hülfe in Anspruch nimmt, — für Benvolio ein willkommener Anlass, Romeo zum Besuche dieser Abendgesellschaft aufzufordern, da er dort seine spröde Rosaline mit den andern anwesenden Damen vergleichen könne.

Brooke lässt auf die Partie seines Gedichtes, welche dem Schlusse des eben besprochenen Gespräches Benvolio's und Romeo's entspricht, unmittelbar das Fest im Hause der Capulets und damit die erste Erscheinung der Juliet folgen. Unser Dichter hat es aber im Interesse der dramatischen Entwickelung für angezeigt gehalten, Juliet uns vorher schon vorzuführen im vertrauten Gespräch mit ihrer Mutter und ihrer Amme und so die naive Unschuld der kaum erblühten Jungfrau im Gegensatze zu der erfahrenen Frivolität der Amme hervortreten zu lassen. Zur Charakteristik der Letzteren hat

Brooke unserem Dichter manche Züge im späteren Verlaufe seines Gedichtes geliehen, deren berechnete Lüsternheit zu dem sonstigen pedantisch ernsten Tone Brooke's an den betreffenden Stellen wenig passen will, hier aber, bei Shakspere, völlig am Platze scheint. Von der Werbung des Paris, die bei Shakspere den Hauptinhalt dieser Scene (A. I, Sc. 3) ausmacht, ist bei Brooke natürlich noch keine Rede. Dagegen fand Shakspere bei seinem Vorgänger einige Motive zu der folgenden Scene (A. I, Sc. 4). Das Gedicht erzählt, dass Romeo als ungeladener Gast mit fünf Anderen maskirt zu dem Feste der Capulets nach Beendigung des Abendessens sich eingedrängt habe. Zu den fünf Anderen gehört denn bei Shakspere auch Mercutio, der bei Brooke nur gelegentlich und vorübergehend als ein bei den Damen sehr beliebter und dreister Hofmann erscheint. Erst Shakspere macht ihn zu einem Verwandten des Fürsten, zu einem Freunde Romeo's und zu einem Parteigänger der Montagues und zugleich zum Prototypen jener Gattung höherer Humoristen, die in so manchen späteren Dramen unseres Dichters so mannigfach und glänzend auftreten. Für Mercutio's Schilderung der Königin Mab bot das Gedicht dem Dramatiker so wenig eine Handhabe, wie zu Romeo's schlimmen Ahnungen, mit denen er die Festhalle betritt — von Seiten unseres Dichters eine Andeutung des verhängnissvollen Ausganges der Verbindung, die sich in der folgenden Scene (A. I, Sc. 5) zwischen Romeo und Juliet anknüpft.

Die erste Begegnung der beiden Liebenden erzählt Brooke im Ganzen, wenn wir nur das Materielle in's Auge fassen, ungefähr ebenso, wie Shakspere sie dramatisirt. Tybalt, der als Neffe des alten Capulet seinen Oheim gegen den von ihm auf dem Festball entdeckten Romeo vergebens aufzuhetzen versucht, kommt bei Brooke hier nicht vor und ist erst von unserem Dichter im Hinblick auf die kommenden Ereignisse hier angebracht, auf Grund einer Brooke'schen Erzählung, dass die Damen sich über die Anwesenheit Romeo's in dem Hause seines Feindes gewundert, die Capulets aber weiter keine Notiz von ihm genommen hätten. Im Uebrigen verläuft die Scene bis zum Schlusse bei Brooke ganz wie bei Shakspere. Auch die gegenseitigen Erkundigungen der beiden Liebenden nach dem Namen

und Herkommen des Anderen konnte unser Dichter seinem Vorgänger entnehmen.

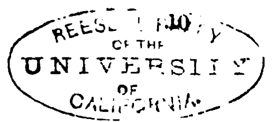
In dem Folgenden (A. II, Sc. 1 und 2) hat der Dramatiker das Kommende concentrirend unmittelbar an das Vorhergehende angeschlossen, während der Epiker eine längere Pause zwischen Beides setzt. Lange Monologe Romeo's und Juliet's über das Bedenkliche ihrer plötzlich entfachten Liebesgluth füllen diese Pause aus, und im Sinne dieser Bedenklichkeiten ist es, dass Romeo Nächte lang an Juliet's Fenster vorüber spaziert, ehe ihr Einverständniss sich in Worten äussert. Die Grundzüge ihres Dialogs fand Shakspere bei Brooke, nur dass er auch hier, wie überall, die epische Breite und Zerflossenheit seiner Quelle dramatisch zusammenfassen und beleben musste. So äussert schon im Gedicht Juliet Besorgnisse für Romeo's Sicherheit von Seiten ihrer Vettern und verlobt sich mit ihm nur unter der Bedingung einer legitimen Verheirathung. So spricht auch bei Brooke Romeo die Absicht aus, den Rath und Beistand seines Beichtvaters Lorenzo für die Förderung ihres Liebesbundes zu beanspruchen. Daran schliesst sich denn bei Brooke eine eingehende Charakteristik dieses Mönches, der unser Dichter manche Einzelnheiten für den nun folgenden Monolog Lorenzo's (A. II, Sc. 3) entlehnt hat. Auch der Inhalt des sich daran knüpfenden Dialogs zwischen Romeo und Lorenzo ist aus dem Epos in das Drama übergegangen. Nur die Vorwürfe des Mönches gegen Romeo, dass er so rasch seine erste Liebe, Rosaline, vergessen konnte, hat Shakspere hinzugefügt, wie er überall in seinem Drama gern Rückblicke auf Vorhergegangenes mit Andeutungen des Zukünftigen zu verbinden sucht.

Für den ersten Theil der folgenden Scene (A. II, Sc. 4) konnte Brooke keine Vorlage bieten, da, wie wir sahen, bei ihm Benvolio gar nicht erscheint und Mercutio nur gelegentlich bei dem Feste der Capulets als ein Tänzer der Juliet erwähnt wird. Dagegen berichtet Brooke die Botschaft der Amme ganz wie unser Dichter dieselbe dramatisirt, und giebt uns bei der Gelegenheit reichliche Proben von der frivolen Geschwätzigkeit dieser Alten, welche, soweit sie Reminiscenzen aus Juliet's Kindheit betreffen, Shakspere, wie

wir sahen, schon an früherer Stelle benutzt hat. Auch die Heimkehr der Amme zu Juliet und ihre Berichterstattung von Romeo's Bescheid ist bei Brooke in demselben Tone geschwätziger Lüsternheit gehalten, den unser Dichter nur mit grosser Reserve hinübernahm in sein Drama (A. II, Sc. 5).

Die letzte Scene des zweiten Aktes, die geheime Trauung der Liebenden in Lorenzo's Zelle, in welche Juliet unter dem Vorwande einer Beichte gekommen ist, hat unser Dichter dem Gedichte in ihren Hauptzügen nachgebildet. Bei Brooke bittet Romeo nach der Trauung seine Neuvermählte, dass sie am Nachmittage durch die Amme bei ihm die Strickleiter holen lasse, auf der er Nachts in Juliets Fenster steigen wolle. Shakspere lässt mit besserer Beobachtung der Decenz schon vorher der Amme diesen Auftrag durch Romeo direct und persönlich ertheilen.

Bei Brooke ist nun Romeo monatelang auf dieser Strickleiter zu Juliet in's Fenster gestiegen, im ungestörten Genusse seiner ehelichen Freuden, bis endlich der Zwist der Capulets und Montagues von Neuem ausbricht, Tybalt im Zweikampf durch Romeo's Hand fällt und Romeo durch den Prinzen Escalus verbannt wird. Natürlich konnte Shakspere für den raschen und geschlossenen Verlauf seiner dramatischen Handlung solche Ruhepausen hier so wenig gebrauchen, wie an einer vorher betrachteten Stelle. Vielmehr lässt unser Dichter den Höhepunkt des Glückes der Liebenden zusammenfallen mit ihrem jähen Sturze von dieser Höhe. So beginnt er denn den dritten Akt mit dem neuen Hader der beiden feindlichen Häuser, aber er beginnt ihn dieses Mal nicht wie beim Anfang des Dramas mit dem Handgemenge der Diener, dem die Herren erst nachher sich zugesellen, sondern Tybalt als Anhänger und Verwandter der Capulets spielt hier die Rolle des Händelsuchers, die schon Brooke ihm zuertheilt. Ein Shakspere'scher Zug ist aber in Tybalt's Herausforderung gegen Mercutio und Benvolio, die bei Brooke natürlich fehlen, als Motiv sein ingrimmiger Hass gegen Romeo, im Rückblick auf dessen früheres Eindrängen beim Feste der Capulets und zugleich als Hindeutung auf den von Tybalt provocirten Zweikampf mit Romeo. Letzterer tritt schon bei Brooke



als Friedensstifter auf, freilich ebenso vergeblich, wie im Drama, der blinden Wuth Tybalt's gegenüber, aber das geheime Motiv zu solcher Friedfertigkeit Romeo's, seine Vermählung mit Tybalt's Verwandten, der Juliet, hat doch unser Dichter erst hineingebracht. Auch dass Romeo endlich zum Zweikampf gleichsam gezwungen wird dadurch, dass er seines Freundes Mercutio Tod an Tybalt zu rächen hat, fehlt bei Brooke und musste fehlen, weil bei ihm Mercutio an dem Familienhader überhaupt durchaus unbetheiligt geblieben ist. Die ganze Steigerung der Effecte in dieser Scene gehört demnach ausschliesslich unserem Dichter an, und ebenso das Auftreten des Fürsten Escalus auf dem Kampfplatze, während die Aechtung Romeo's durch ihn auf Betrieb der Capulets schon bei Brooke verzeichnet ist. Dass zu dieser Verurtheilung der Umstand mitgewirkt hat, dass Mercutio ein naher Verwandter des Prinzen gewesen, ist wiederum eine von Shakspere angebrachte Nüance, der auch hier bemüht ist, die Fäden näher in einander zu knüpfen, die bei Brooke lose neben einander herlaufen.

Wie unser Dichter in den folgenden Scenen des dritten Aktes von seiner Vorlage abweichen musste, haben wir vorher schon angedeutet. Bei ihm erwartet Juliet gerade Romeo's ersten nächtlichen Besuch, als die Amme mit der Strickleiter eintritt, zugleich mit der niederschlagenden Nachricht von Tybalt's Fall und Romeo's Verbannung. Bei Brooke tritt die Amme erst später ein, nachdem Juliet schon anderswoher die entsetzliche Kunde erfahren und ihrer Verzweiflung in langen Monologen Luft gemacht hat, denen unser Dichter allerdings manche Züge, den Zwiespalt zwischen der Trauer um Tybalt's Tod und um Romeo's Verbannung, für den Dialog zwischen Juliet und der Amme entlehnt hat. Bei Brooke erfährt Juliet denn auch von der Amme, dass Romeo in Lorenzo's Zelle versteckt ist, ehe im Gedicht Romeo uns dort vorgeführt wird. Aus Romeo's Klagen und aus den Trostreden des Mönches bei Brooke hat unser Dichter wieder manche Einzelnheiten, gelegentlich sogar wörtlich, der entsprechenden Scene seines Dramas (A. III, Sc. 3) einverleiben können, nur dass natürlich auch hier Brooke's epische Weitschweifigkeit dramatisch zu condensiren war.

Die folgende Zwischenscene (A. III, Sc. 4), welche die Werbung des Grafen Paris um Juliet fördern soll, gehört ganz unserem Dichter an, da dieser Freier bei Brooke erst später auftritt. Sie war aber nothwendig als Vorbereitung auf die Erscheinung der Lady Capulet in Juliet's Zimmer unmittelbar nach Romeo's Abschied. Von dieser Abschiedsscene, wie Brooke sie in weitschweifigen Reden und Gegenreden der beiden Liebenden berichtet, konnte Shakspere nur sparsamen Gebrauch machen. Im Gedichte beschwört z. B. Juliet ihren Geliebten, dass sie ihn auf seiner Flucht in der Tracht eines Dieners begleiten dürfe, was Romeo unritterlich aus Furcht vor dem Zorn des alten Capulet, der sie überall hin verfolgen würde, verweigert.

Nach seinem Abschiede von Juliet begleitet das Gedicht den verbannten Romeo alsbald auf seinem Wege nach Mantua und lässt ihn dort sich ansiedeln im geselligen Verkehr mit den edeln Mantuanern und unter dem Schutze des Fürsten von Mantua, der sich denn bei Escalus für die Rückberufung Romeo's verwenden soll und will. Wir werden später sehen, wie sehr bedingt nur unser Dichter hier die Vorlage seines Vorgängers benutzt hat. Bei Shakspere reiht sich an Juliet's Trennung von Romeo unmittelbar die schwere neue Prüfung, die ihr in der Werbung des Grafen Paris bevorsteht und sie zur Verzweiflung bringt. Von der Steigerung der Effecte, die unser Dichter hier anwendet, indem Juliet zunächst von dem Vater auf's Aeusserste bedroht, dann von der Mutter herzlos verlassen und endlich von der Amme, ihrer bisherigen Helfershelferin, geradezu auf die glänzenden Vorzüge einer Verbindung mit Paris unter Verleugnung ihrer früheren Verbindung mit Romeo hingewiesen wird — von dieser dramatischen Steigerung, welche Juliet's verzweifelten Entschluss motiviren muss, fand Shakspere bei Brooke keinerlei Spuren vor. Im Gedicht schreibt Juliet's Mutter deren tiefe und lange Trauer am Ende nicht mehr dem Tode ihres Vetters Tybalt zu, sondern dem Verdrusse Juliet's, dass die alten Capulets nicht besser um eine passende Heirathspartie für ihre des ledigen Standes überdrüssige Tochter sich bemüht haben. Sie theilt ihre Muthmassung ihrem Gatten mit, der denn auch bereitwillig darauf eingeht und aus der Schaar heirathslustiger junger Edelleute den

Grafen Paris erkiest, der hier zuerst bei Brooke erwähnt wird. Die Art und Weise, wie Juliet solchen Antrag von Seiten zunächst der Mutter, dann des Vaters zurückweist und damit den Zorn namentlich des Letzteren auf sich lenkt, ist von unserem Dichter dem Berichte Brooke's nachgebildet, ebenso die Zuflucht, die sie in ihrer Rathlosigkeit bei Lorenzo sucht (A. IV, Sc. 1). Die Einleitung dieser Scene dagegen, welche Paris als Juliet's declarirten Bräutigam im Gespräch mit Juliet's Beichtvater vorführt, ist Shakspere's eigene Schöpfung und ein neuer Beleg zu seinem schon nachgewiesenen Princip, die Fäden und die Personen seines Dramas möglichst vielfältig mit einander zu verknüpfen.

Das Material zu dem folgenden Dialoge zwischen Lorenzo und Juliet fand Shakspere in detaillirter Ausführlichkeit bei Brooke. In dem Gedicht erläutert der Mönch nicht bloss die Natur und Wirkung seines Schlaftrunks, sondern er verbreitet sich auch wohlgefällig über seine naturwissenschaftlichen Studien. Einige Züge der letzteren Partie hatte unser Dichter bereits für den ersten Monolog Lorenzo's (A. II, Sc. 3) verwerthet, und da waren sie offenbar besser am Platze, als hier im Gedicht der schwerbedrängten Juliet gegenüber, für die solche Auseinandersetzungen in ihrer Noth kein Interesse haben konnten.

Die Details der Vorbereitungen zur Hochzeit in Capulet's Hause (A. IV, Sc. 2 und 4) sind eine Zuthat Shakspere's. Dagegen ist Juliet's heuchlerische Erklärung ihren Eltern gegenüber ihrem Sinne und Inhalt nach von unserem Dichter aus einer langen Rede ausgezogen, welche Brooke seiner Juliet bei dieser Gelegenheit in den Mund legt. Auch die Lobsprüche, die der alte Capulet dem abwesenden Lorenzo für die von ihm bewirkte Sinnesänderung der Juliet ertheilt, finden sich in extenso bei Brooke. Das Gedicht nimmt jedoch zwischen diesem Zeitpunkt und der Hochzeit wieder ein längeres Intervall an, während dessen Graf Paris täglich als acceptirter Bräutigam in's Haus der Capulets kommt und der Juliet die Cour macht. Solche Verschleppung vertrug sich natürlich nicht mit der Oeconomie des Shakspere'schen Dramas, die jeden Aufschub des für Juliet so drohend herannahenden Hochzeitstages ausschloss.

Es folgt dann bei Brooke ein charakteristisches Moment, das Shakspere mit einiger Modification schon vorher zu Ende des dritten Aktes verwerthet hat. Ehe Juliet in ihrem Schlafgemach den verhängnissvollen Becher leert, hält die Amme ihr noch eine Trost- und Mahnrede, zum Preise ihrer Vermählung mit Paris, den sie zehnmal mehr lobt als sie früher den Romeo gelobt hatte. Romeo, fügt sie hinzu, werde schwerlich zurückkehren, und wenn er zurückkehrte, so würde Juliet ein doppeltes Glück geniessen: einen Gatten und einen Liebhaber dabei. Wir sahen, wie Shakspere das Wenige, was er von dieser sauberen Trostrede der Amme gebrauchen konnte, viel passender an einer früheren Stelle und dort zur Steigerung des dramatischen Effectes verwandte.

Zu den interessantesten Vergleichungen bietet Juliet's Monolog einerseits bei Brooke, andererseits bei Shakspere vielfachen Anlass. Die meisten Bedenklichkeiten und Vorstellungen, welche Juliet bei Shakspere äussert, ehe sie sich zum Leeren des Bechers entschliesst, finden sich schon bei Brooke und brauchten von unserem Dichter nur energischer und individueller dem Charakter der Sprechenden angepasst zu werden. Andere und gerade charakteristische Züge hat aber Shakspere hinzugefügt, die ihm sein Vorgänger nicht darbot. Zunächst dass Juliet bei der Vorstellung von der gänzlichen Wirkungslosigkeit des Trankes den Dolch neben sich legt, mit dem sie in dem Falle sich erstechen will. Bei Brooke hat sie keinen Dolch und fürchtet nur, wenn sie so wider Willen am Leben bliebe, zum Gespötte der Leute zu werden. Ein zweiter Shakspere'scher Zug ist die Vorstellung, der Trank möchte ein Gift sein, ihr vom Mönche gemischt, damit er aller Verantwortlichkeit in der Heirath Juliet's mit Romeo quitt werde. Offenbar sind diese Motive von Dolch und Gift hier von unserem Dichter angebracht als Hindeutungen auf die Rolle, welche Dolch und Gift im letzten Akte zu spielen haben. In demselben Sinne ist es aufzufassen, wenn vorher (A. III, Sc. 5) Juliet's Mutter mit ihrer Tochter im Bunde die Vergiftung des verbannten Romeo bespricht — ein Moment, das bei Brooke fehlt. Bei Brooke fürchtet Juliet nur, in dem Brodem der Ahnengruft zu ersticken; bei Shakspere fürchtet sie,

wahnsinnig zu werden, und mit den Gebeinen ihrer Vorfahren ein grässliches Spiel zu treiben. Die Vision des erschlagenen Tybalt hat Juliet auch bei Brooke, aber unser Dichter bringt dieselbe erst zu voller Wirkung, indem seine Juliet sich ausmalt, wie Tybalt mit gezücktem Degen ihren Romeo bedroht, und sie, um dem Geliebten zu Hülfe zu eilen, rasch den Becher leert.

Die folgende Scene (A. IV, Sc. 5) schliesst sich in ihrem Gange bei Shakspere der epischen Vorlage ziemlich getreu an, nur die Betheiligung Lorenzo's hat unser Dichter bedeutsam hinzugefügt. Bei Brooke folgt dann in der Erzählung des Leichenbegängnisses eine ausführliche Beschreibung der italienischen Bestattungsweise überhaupt, von der manche Einzelnheiten, soweit sie zur Sache gehörten, Shakspere in einem früherenDialoge Lorenzo's und Juliet's (A. IV, Sc. 1) verwandt hat.

Wie Brooke seinen Romeo in Mantua die Nachricht von Juliet's Tode und ihrem Begräbnisse erhalten und dann von dem Apotheker das Gift erhandeln lässt, so hat auch Shakspere diese Vorgänge mit allen ihren Details in sein Drama hinübergenommen, dabei aber Einiges condensirt, wie z. B. den Bericht des Dieners, und Romeo's Klage und Entschluss zum Selbstmord, Anderes dagegen erweitert zu plastischer Anschaulichkeit, die sich der Brooke'schen Darstellung eben nicht nachrühmen lässt. Dazu gehört die detaillirte Schilderung des Apothekerladens und ihres verarmten Eigenthümers, und ebenso das Zwiegespräch Romeo's und des Letzteren.

Die Ursachen, welche die Absendung von Lorenzo's Brief an Romeo durch den Mönch Johannes verhinderten, hat Brooke ebenso erzählt, wie wir sie aus der kurzen Zwischenscene (A. V, Sc. 2) bei Shakspere kennen lernen. Nur berichtet Brooke sie ungehöriger Weise vor der Partie, welche der Scene in Mantua (A. V, Sc. 1) entspricht. Eine ähnliche verbessernde Umstellung in der Reihenfolge der Ereignisse ist es, wenn Shakspere seinen Romeo erst vor dem Grabe der Capulets mit den nöthigen Brechwerkzeugen zur Eröffnung der Gruft erscheinen lässt, und dieser erst dort seinem Diener den Brief an den alten Montague übergiebt. Bei Brooke wird schon in Mantua der Diener beauftragt, die Brecheisen zu beschaffen, und schon in Mantua lässt sich Romeo Papier und Tinte

bringen, um den Brief an seinen Vater zu schreiben, dessen Inhalt dann im Einzelnen angegeben wird. Solche theilweise überflüssige Anticipirungen weiss unser Dichter zu vermeiden.

Die Schlussscene des Dramas beginnt mit dem Auftreten des Grafen Paris, der seiner vermeintlich gestorbenen Braut ein Todtenopfer darbringen will. Bei Brooke fehlt sowohl dieses Auftreten des Grafen, wie selbstverständlich auch sein Zweikampf mit Romeo und sein Tod. Wie Brooke seinen Paris später in die Handlung eintreten lässt, als unser Dichter es im dramatischen Interesse gethan, so lässt er ihn auch früher und zwar ganz spurlos daraus verschwinden. — Für den folgenden Monolog Romeo's am Sarge seiner Juliet hat Shakspere weit weniger aus dem entsprechenden Monologe bei Brooke entlehnen mögen, als ihm, mit den erforderlichen Modificationen natürlich, an anderen Stellen, wo sein Vorgänger die Personen redend eingeführt hat, möglich war. Brooke beschreibt ausführlich, wie Romeo die vermeintliche Leiche nach allen Seiten betastet, ob er kein Zeichen des Lebens an ihr entdecken könnte — ein durchaus ungehöriger Zug, den Shakspere wohlweislich unbeachtet liess, da Romeo ja gar keinen Grund hatte, an einem wirklich erfolgten Tode der Juliet zu zweifeln. Dagegen die Beziehung auf Tybalt, von dessen Geist Romeo Verzeihung erbittet, fand unser Dichter bei seinem Vorgänger. Es ist das Einzige, was er aus dessen Monologe Romeo's entlehnt hat.

Die folgenden Ereignisse, Romeo's Tod, Lorenzo's Ankunft, Juliet's Erwachen und Selbstmord sind von unserem Dichter ganz der Erzählung seines Vorgängers nachgebildet, nur dass auch hier von Juliet's letzten Worten bei Brooke in ihren vagen Lamentationen für das Drama wenig zu gebrauchen war. Ein Shakspere'scher Zug ist, dass Juliet, ehe sie zu Romeo's Dolche greift, noch den Tod aus Romeo's Giftbecher zu trinken versucht. Bei Brooke ist Juliet, da sie erwacht, erstaunt, ein Licht in ihrem Grabmal zu erblicken — sehr überflüssig, da sie ja auf Lorenzo's Kommen vorbereitet sein musste. Shakspere modificirt diesen Zug in passender Weise, indem bei ihm der Mönch, da er den Kirchhof betritt, sich über das Licht in der Gruft der Capulets verwundert.

Brooke schliesst sein Gedicht mit dem weitschweifigen Bericht von einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, in welcher der Thatbestand der geheimnissvollen Ereignisse aufgeklärt und Schuld und Unschuld der daran Betheiligten gesondert werden soll. Unser Dichter lässt in richtiger dramatischer Oeconomie ohne Ortswechsel das Betreffende vor dem Grabe der Capulets im unmittelbaren Anschluss an das Vorhergegangene vorführen. Die Hauptfigur bei diesen Verhandlungen ist natürlich der Mönch, der allein im Stande ist, die erforderliche authentische Auskunft zu ertheilen. In zweiter Linie tritt dann noch Romeo's Diener hinzu, der jetzt erst bei Shakspere Romeo's Brief an dessen Vater übergiebt, während er bei Brooke in der Gerichtsverhandlung schon den Inhalt dieses Briefes referirt, u. A. auch den Preis des vom Apotheker an Romeo verkauften Giftes angiebt. Für Brooke mochte diese Notiz nothwendig sein, denn bei ihm wird der Apotheker zur Strafe gehängt und die Amme verbannt. Unser Dichter hat sich solches lästige Detail mit richtigem Tacte erspart und die Gemüther der Zuschauer ungetheilt auf die Betrachtung der Versöhnung der beiden feindlichen Geschlechter hingelenkt. In Betreff des Denkmals, das die Väter dem Andenken ihrer unglücklichen Kinder im Verein widmen, weicht Shakspere einigermassen von Brooke ab. Bei dem Letzteren werden die beiden Leichen aus der Gruft der Capulets weggenommen und in einem gemeinsamen stattlichen Grabe, auf hohen Pfeilern von Marmor, beigesetzt, wie solches Denkmal, laut Aussage des Erzählers, noch jetzt in Verona zu sehen ist, rings geschmückt mit vielen sinnreichen Epitaphen. Unser Dichter lässt vielmehr, zur Bekräftigung der Aussöhnung und Verbrüderung der Montagues und Capulets, den alten Montague der Juliet Capulet eine goldene Statue, die auf dem gemeinsamen Grabe liegen soll, widmen, wie, dem entsprechend, der alte Capulet eine gleiche für Romeo Montague herstellen lässt. Die eindringliche Versöhnerrolle des Prinzen Escalus zum Schlusse des Dramas hat erst Shakspere hinzugefügt; bei Brooke findet sich Nichts davon.

VII.

SHAKSPERE'S JULIUS CAESAR UND SEINE QUELLEN IM PLUTARCH.[1]

Eine Abhandlung, die ich im elften Bande unseres Shakspere-Jahrbuchs erscheinen liess, hatte den Zweck, in einer vergleichenden Analyse des Shaksperischen *Coriolanus* und seiner Plutarchischen Quelle das Verhältniss des Dramatikers zum Biographen in das rechte Licht zu setzen und die häufig sehr übertriebenen Abschätzungen der Verpflichtung des Ersteren gegen den Letzteren auf ihr bescheidenes Maass zurückzuführen. Ich durfte dann das Resultat meiner Erörterungen in folgenden Worten aufstellen: »Wir können also hiermit unsere Untersuchung über den *Coriolanus* abschliessen und das Ergebniss derselben dahin zusammenfassen, dass Shakspere für sein Drama der Plutarchischen Biographie quantitativ wie qualitativ weit weniger zu verdanken hat, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Denselben Nachweis für die beiden andern Römerdramen unseres Dichters zu liefern, muss einer spätern Gelegenheit vorbehalten werden.« Wenden wir uns nun, der letzteren

---

[1]) Dem hier folgenden Essay durfte ich zu Grunde legen meines Freundes F. A. Leo Prachtausgabe der *Four Chapters of North's Plutarch,* die uns den ursprünglichen Text photolithographirt so darbietet, wie Shakspere ihn vor Augen hatte in der Originalausgabe von 1595. Von gleichem Werthe waren für meine Arbeit die von dem Herausgeber hinzugefügte musterhafte Zusammenstellung der *Reference-Notes showing the conformity of text between Shakspere and Plutarch.*

Andeutung gemäss, vom *Coriolanus* zum *Julius Caesar*, so tritt uns auf den ersten Blick ein gewaltiger Unterschied in der Methode entgegen, welche der Dichter in der Behandlung seiner Quelle in diesem Falle befolgt hat im Vergleich mit der Art und Weise seiner Benutzung des Plutarchischen *Coriolanus*. Dürften wir nicht ohnehin aus metrischen und stilistischen Gründen den *Julius Caesar* in eine viel frühere Periode der dramatischen Wirksamkeit Shakspere's setzen, als seine beiden andern Tragödien aus der Römischen Geschichte, so würde zur Bestätigung dieser chronologischen Annahme schon die Betrachtung ausreichen, in wie ganz andrer Weise unser Dichter verfuhr, als er zum ersten Mal einen historischen Stoff aus dem Plutarch entlehnte, und in wie ganz andrer Weise, als er, vielleicht acht bis zehn Jahre später, zum zweiten und dritten Male aus derselben Quelle schöpfte. Als der Dichter seinen *Coriolanus* schrieb, war er in der Vertiefung seiner Weltanschauung, in seiner Beschäftigung mit psychologischen Problemen fortgeschritten über die stofflichen Interessen hinaus, denen seine Dichtung sich früher vorzugsweise zugewandt hatte, zu einer tiefsinnigeren Betrachtung menschlicher Charaktere und menschlicher Schicksale in ihrem Aufgange und in ihrem Niedergange. Diese Tendenz einer tiefsinnigeren Betrachtung gestaltet sich im *Coriolanus* ebenso zur leitenden Idee, wie solche sich in den übrigen Werken der dritten und letzten Periode des Dichters ausspricht. In diesem Sinne bot ihm die Plutarchische Biographie des Coriolanus den dankbarsten Stoff: einen einheitlichen Mittelpunkt, an welchen innerhalb eines beschränkten und leicht übersichtlichen Raumes sich alles Andre reihte, auf welchen alles Andre sich bezog. Auf Grund dieser Beschaffenheit seiner Vorlage durfte denn Shakspere fast alle Elemente der Biographie seinem Drama einverleiben, theils in Rückblicken auf das Vorleben seines Helden vor dem Zeitpunkt, da der Dichter ihn auftreten lässt, theils und vorzugsweise an dem Faden der Plutarchischen Geschichtserzählung, die im Drama beibehalten ist, mit denjenigen Modificationen, welche die dramatische Oeconomie dem Dichter an die Hand gab. Zur weitern Begründung der hier nur flüchtig skizzirten Punkte darf ich wohl auf meine vorher citirte Abhandlung über den *Coriolanus* verweisen.

Ganz anders hatte sich das Verhältniss unseres Dichters zum Plutarch gebildet, als er in dessen Biographien den Stoff zu seinem ersten Römerdrama suchte, das wir nach dem überlieferten Titel *Julius Caesar* nennen, während es genauer so benannt sein sollte, wie ein rivalisirendes Drama in dem Tagebuch des Theaterdirectors Henslowe bezeichnet wird, nämlich *Caesar's Fall.* Denn nicht das ganze thatenreiche Leben des grössten Römers in den engen Rahmen eines fünfaktigen Schauspiels einzuspannen, konnte Shakspere für seine dramatische Aufgabe erachten, um so weniger als es sich dabei nicht, wie später beim Coriolan um die Entwickelung eines einheitlichen Charakters in der sinnigen Behandlung und Lösung eines psychologischen Problems handelte. Ein stoffliches Interesse war es vielmehr, das unsern Dichter veranlasste, nicht das Leben, sondern den Tod Caesars zu dramatisiren, und zwar, da dieser Tod in seinem Drama nicht als der Abschluss eines von ihm unberührt gelassenen Lebenslaufes gelten konnte, ihn in engem Zusammenhang mit allen den Consequenzen, die erst den Abschluss der mit Caesar's Fall beginnenden Katastrophe bildeten. Dieser Anschauung gemäss legte der Dichter seinem Drama zunächst aus der Plutarchischen Biographie des Caesar nur den verhältnissmässig kleinsten letzten Theil zu Grunde. In der Ausgabe des North'schen Plutarch vom Jahre 1595 umfasst das Leben Caesar's die Seiten 758—792 incl., und von diesen 33 Seiten haben nur die sechs letzten den geschichtlichen Stoff zu Shakspere's Drama geliefert. Dass unser Dichter von dem reichen biographischen Material, das Plutarch in dem vorhergehenden grösseren Theile seiner Erzählung beigebracht, bis auf verschwindende Ausnahmen keinen Gebrauch zur Charakteristik seines Helden gemacht hat, während er zu solchem Zwecke später bei seinem *Coriolanus* keine Seite des Plutarchischen Berichts unbenutzt liess, das ist ein weiterer Beweis, wie sehr bei ihm in der Abfassung des *Julius Caesar* das stoffliche Interesse an der Handlung, der Katastrophe und ihren Folgen vor dem Interesse der psychologischen Charakteristik überwog.

Die ganze Oeconomie unseres Dramas, das ja seinen Abschluss nicht mit dem Ende Caesar's, sondern erst mit dem Untergange

seiner Mörder finden sollte, brachte es denn mit sich, dass Shakspere sich nicht mit dem Plutarchischen Caesar für die Construction seiner Tragödie begnügen durfte, dass er vielmehr die nothwendigen Ergänzungen in einer andern Lebensbeschreibung seines Autors, in dessen Brutus, suchen musste. Wenn die Zugrundelegung dieser seiner zweiten Quelle sich nicht erst in dem zweiten Theile unseres Dramas zeigt, sondern schon in dem ersten Theile mit der Benutzung der ersten Quelle parallel läuft, so erklärt sich das leicht aus dem Streben des Dichters, die Theilnahme seines Publikums von Anfang an dem Freundespaare Brutus und Cassius in gleichem, vielleicht in noch höherem Maasse zuzuwenden, als ihrem prädestinirten Opfer, dem Caesar. Demgemäss hat Shakspere aus der zweiten Biographie viel sorgsamer und häufiger die einzelnen Charakterzüge, die uns namentlich den Brutus menschlich näher bringen, ausgewählt und seinem Drama einverleibt, als er sich in Betreff seines Caesar solcher Ausbeutung der ersten Biographie beflеissigt hat. — Sehr spärlich, wie es die secundäre Rolle des Marcus Antonius in dem Drama ohnehin bedingt, ist dann die dritte Biographie des Plutarch, die des Antonius, benutzt worden, ausschliesslich an den wenigen Stellen, wo der Freund und Rächer Caesar's selbstständig in den Vordergrund der Handlung tritt. Eine erschöpfende Ausnutzung dieser dritten Quelle, und zwar im Geiste der Dramatisirung des *Coriolanus* und der Dramen der letzten Shakspere'schen Periode überhaupt, finden wir erst in des Dichters *Antony and Cleopatra.*

Aus unsern bisherigen Erörterungen ergiebt sich schon, dass eine vergleichende Analyse des Dramas mit seinen biographischen Vorlagen hier einen andern Weg einzuschlagen hat, als uns beim *Coriolanus* vorgezeichnet war. Eine Zusammenstellung des beiderseitigen Scenariums beim Plutarch und beim Shakspere, mit der wir dort unsere Analyse einleiten konnten, erweist sich hier als unthunlich. Was dann die beiden andern Punkte der Vergleichung, die wir dort zu untersuchen hatten, hier anbetrifft, nämlich die Charakteristik und die Sprache, so verspricht auch in diesen Beziehungen unser Drama eine viel geringere Ausbeute zur Hervorhebung so mancher

Einzelnheiten als die Analyse des *Coriolanus* uns geliefert hatte. Es empfiehlt sich daher in diesem Falle nicht wie dort den Plutarch als Grundlage zu wählen und von ihm zum Dichter überzugehen, sondern umgekehrt, das Drama in der ganzen Reihenfolge seiner Akte und Scenen unter fortlaufender Bezugnahme auf seine biographischen Quellen zu mustern, was denn im Folgenden geschehen soll.

A. I, Sc. 1. Die Einleitungsscene ist Shakspere's freie Schöpfung, sowohl in ihrem ersten scurrilen Theile, wo die beiden Tribunen ihr Strafexamen mit den in Festtagskleidern einherstolzirenden Kleinbürgern anstellen, wie in dem zweiten pathetischen Theile, mit der Mahnung an Pompejus' gefallene Grösse und Popularität, worin den jetzt dem Caesar zujauchzenden Römern ihr Wankelmuth vorgehalten wird. In beiden Theilen aber finden sich deutliche Anklänge an Situationen, die der Dichter später in seinem *Coriolanus* weiter aus- und vorgeführt hat. — Eine Anlehnung an Plutarch lässt sich erst in dem vertraulichen Zwiegespräch der Tribunen spüren, und zwar da mit einigen bedeutsamen Abweichungen. Plutarch lässt die Plebejer, die Caesar als König begrüssen, auf Befehl der Tribunen ins Gefängniss werfen, während im Drama die grosse Volksmenge, durch die Strafreden der Tribunen eingeschüchtert, sich still zurückzieht. Ausserdem hat der Dichter, im Interesse einer einleitenden, auf das Kommende vorbereitenden Scenenanordnung die Ereignisse umgestellt. Bei Plutarch folgt die Demonstration der Tribunen gegen die decorirten Büsten Caesar's erst auf das Lupercalienfest und auf die dem Imperator dargebrachten königlichen Huldigungen.

A. I, Sc. 2. Eine reichere Ausbeute als für die vorhergehende Scene hat Plutarch dem Dichter für diese gewährt. Aber auch hier fehlt es nicht an charakteristischen Zügen, die dem Letztern allein angehören. So im Anfang die Betheiligung der Gemahlin Caesar's, der Calpurnia, an dem Lupercalienfeste und die damit verbundene Hindeutung auf ihre bisherige Kinderlosigkeit, womit zugleich dem Shakspere'schen Publikum Caesar's Stellung, ohne natürlichen Leibeserben, bezeichnet wurde. — Auch die Warnung vor den Iden des

März durch den Mund eines Wahrsagers, die Plutarch erst später erwähnt, hat der Dichter bereits mit der Feier des Lupercalienfestes verknüpft, gemäss der Shakspere'schen Tendenz, zeitig auf alles Kommende vorzubereiten. — Die Anwesenheit des Brutus und Cassius bei diesem Feste übergeht Plutarch mit Stillschweigen, und so ist auch der ganze Dialog der beiden Freunde auf keinerlei Reminiscenzen aus Plutarch gegründet. Selbst da, wo man solche vermuthen sollte in der Erzählung des Cassius von Caesar's Lebensgefahr im Tiberstrom und von seiner Verzagtheit bei einem Fieberanfall in Spanien, fand unser Dichter nur die einzige Plutarchische Notiz, dass Caesar in der That einmal das Fieber dort gehabt. — Das Misstrauen, das der vom Lupercalienfeste zurückkehrende Caesar im Gespräche mit Antonius gegen den blassen, magern Cassius äussert, hatte schon Plutarch berührt, aber erst unserem Dichter blieb es vorbehalten, diese verschiedenen Züge zu einer vollständigen Charakterschilderung des finstern, verschlossenen Cassius im Gegensatze zum leichtlebigen Antonius auszuarbeiten. — Plutarch's Bericht von der durch Antonius in Scene gesetzten königlichen Huldigung Caesar's und deren zweifelhafter Aufnahme von Seiten des Volkes hat Shakspere nicht dramatisirt, sondern lediglich durch Casca dem Brutus und Cassius schildern lassen, wesentlich mit Beibehaltung der historischen Einzelnheiten, aber formell durchaus modificirt in der humoristischen Färbung, die dem Charakter der Casca, als des höhern Humoristen im Drama, entspricht. — Wenn zum Schluss dieser Scene Cassius in seinem Monologe den Plan äussert, Zettel aufreizenden Inhalts dem Brutus ins Fenster zu werfen, als ob dieselben von verschiedenen Händen herrührten, so schreibt Plutarch ein solches Verfahren ungenannten dritten Personen zu, was Shakspere denn in engere Verbindung mit den eigentlichen Trägern seiner dramatischen Handlung gebracht hat.

A. I, Sc. 3. Die Prodigien, welche der Ermordung des Caesar vorangingen, hat unser Dichter, wie er sie zuerst von Casca dem Cicero berichten lässt, natürlich aus dem Plutarch entlehnen müssen, aber wie er deren Bedeutung und Vorbedeutung verstärkt, so fügt er auch materiell einige weitere Phänomene hinzu, die er bei Plutarch nicht vorfand: so den Löwen, der dem Casca am Capitol begegnete,

und die hundert ängstlich zusammengedrängten Weiber. — Den Rest dieser Scene, von dem Auftreten des Cassius an, hat Shakspere aus zerstreuten und vereinzelten Notizen des Plutarch zu einer zusammenhängenden Darstellung aller die definitive Verschwörung einleitenden Schritte des Cassius verarbeitet und construirt, ohne dass von irgend welcher wörtlichen Benutzung der Plutarchischen Data dabei die Rede sein könnte.

A. II, Sc. 1. Wie Shakspere die vorhergehende Scene der von Cassius systematisch angelegten Vorbereitung zur Verschwörung selbstständig aus ungeordneten fragmentarischen Elementen Plutarch's herzustellen hatte, so sah er sich auch in der eigentlichen Verschwörungsscene wesentlich auf seine eigne schöpferische Gestaltungskraft angewiesen. Aus der Plutarchischen Biographie des Brutus, deren Bericht über die betreffenden Hergänge er vorzugsweise hier benutzte, konnte er eben nur die einzelnen äusserlichen Punkte entnehmen. Alles Uebrige hatte er selbst hinzuzuthun. So lieferte zu den beiden ersten Monologen des Brutus Plutarch keinen Beitrag, denn dessen Notiz, dass Brutus' Ehrgeiz durch die ihm zugebrachten aufrührerischen Zettel von anonymer Hand erregt worden sei, widerspricht doch ebensosehr den Betrachtungen, welche Brutus in seinem zweiten Monologe darüber anstellt, wie dem Charakter des Brutus nach Shakspere's Auffassung. — Zu der darauf folgenden Berathung der Verschworenen lierferte Plutarch zunächst die Notiz, dass dieselben sich durch keinen Eid untereinander gebunden hatten, obgleich auch hier die Motivirung von unserem Dichter herrührt. Auch zu der Erwägung, ob nicht Cicero in das Geheimniss der Verschwörung zu ziehen sein möchte, bot Plutarch eine Handhabe. Ebenso widersetzt sich Brutus schon bei Plutarch dem Vorschlage andrer Verschworenen, mit Caesar zugleich den Antonius zu tödten. Aber der Biograph bringt diese Frage erst unmittelbar nach Caesar's Ermordung zur Sprache, während der Dramatiker sie passender schon hier einreiht. — In dem dann folgenden Zwiegespräch zwischen Brutus und Portia tritt der bisher kaum vorgekommene Fall ein, dass Shakspere nicht bloss die Substanz einer Unterredung theilweise aus Plutarch entlehnt, sondern auch einzelne Redewendungen, und zwar

solche, welche Plutarch als charakteristisch der Portia in den Mund legt, auch für seine Portia adoptirt, namentlich den Passus, in welchem Portia ihr Anrecht auf das rückhaltlose Vertrauen ihres Gatten beansprucht und durch die Hinweisung auf die in ihrer Selbstverwundung dargelegte Probe ihrer Standhaftigkeit zu bekräftigen weiss. Aber wie in andern analogen Fällen unseres Dramas bilden auch hier die Plutarchischen Reminiscenzen nur einen Bruchtheil zu dem, was unser Dichter aus seinem Eignen hinzugethan hat. — Auch der Schluss der Scene, das Auftreten des kranken Ligarius, der sich für gesund erklärt, wenn Brutus irgend ein der Ehre würdiges Unternehmen in der Hand habe, entlehnt sein Motiv und einzelne Phrasen aus der entsprechenden Partie bei Plutarch.

A. II, Sc. 2. Für die Abfassung dieser Scene bot Plutarch's Caesar, der in der vorigen Scene kaum benutzt war und gegen Plutarch's Brutus zurücktrat, unserem Dichter sein brauchbares Material, aber wiederum mit manchen Abänderungen und Erweiterungen. Letztere betreffen zunächst die von der Calpurnia angeführten Schreckensereignisse der vorigen Nacht. Plutarch erwähnt dabei weder die Löwin, die in den Strassen Roms ihr Junges geworfen, noch die Schlachtkämpfe in den Wolken, aus denen das Blut der kämpfenden Krieger aufs Capitol niederträufelte. Auch die mannhafte Deutung, welche Caesar dem beim Schlachten ohne Herz gefundenen Opferthiere giebt, gehört unserem Dichter an, bei dem ohnehin der in Plutarch's Darstellung als schwach und schwankend gezeichnete Charakter Caesar's in dieser Scene eine ungleich festere, auf ein gesteigertes Selbstbewusstsein gegründete Haltung gewonnen hat. Caesar's Ausspruch, er und die Gefahr seien zwar zwei an einem Tage geborne Löwen, er aber der ältere und schrecklichere, würde dem Plutarchischen Imperator in dieser Situation schlecht anstehen. Von Shakspere allein rührt auch her, was Caesar von dem Traume der Calpurnia dem Decius erzählt und die glückverheissende Deutung, welche der Letztere der Vision einer nach allen Seiten Blut ergiessenden Statue Caesar's giebt. Plutarch begnügt sich mit der weiteren Mittheilung des Decius über die wohlwollenden Absichten des Senats, die den Caesar dann zum verhängnissvollen

Gange auf das Capitol bestimmt. Der Schluss der Scene, wo die Verschwornen und zuletzt auch Antonius in Caesar's Palast erscheinen, um ihm das Geleite zum Capitol zu geben, gehört nur Shakspere an. Bei Plutarch nimmt Decius allein den Caesar bei der Hand und bringt ihn aus dem Hause.

A. II, Sc. 3. Die Figur des Artemidorus entlehnte Shakspere aus dem Plutarch, der ihn zugleich als einen griechischen Lehrer der Rhetorik von der Insel Gnidos und als einen Vertrauten der Verschwornen bezeichnet — zwei Umstände, die Shakspere für sein Drama nicht weiter verwerthet hat. Den wörtlichen Inhalt der schriftlichen Warnung, welche Artemidorus in der Gestalt einer Supplik dem Caesar auf seinem Wege zum Capitol überreichen will, hat Shakspere nicht aus Plutarch entlehnt, sondern selbst concipirt. Es lag ihm dabei offenbar daran, die Namen der Verschwornen in ihrer Gesammtheit dem Publikum zur Orientirung ins Gedächtniss zurückzurufen, ehe dasselbe sie bei ihrer meuchelmörderischen Arbeit erblickte.

A. II, Sc. 4. Zu dieser Zwischenscene fand Shakspere bei Plutarch nur die Notiz von der gewaltigen Aufregung der Portia, welche sie aus ihrem Hause getrieben und sie veranlasst habe, Botschaften über Botschaften an Brutus aufs Capitol zu senden. Von ihrer Begegnung mit dem Wahrsager, dem unser Dichter den Plutarchischen Bericht von dem grossen Volksgedränge um Caesar in den Mund gelegt hat, fand Shakspere bei Plutarch Nichts. Dieses Motiv ist eine neue Probe der Shakspere'schen Weise, Situationen zu combiniren aus Elementen, die ihm in seinen Quellen nur getrennt und vereinzelt vorlagen.

A. III, Sc. 1. Während wir bisher sahen, dass unser Dichter für die einzelnen Scenen seines Drama bald Plutarch's Caesar, bald dessen Brutus benutzt hat, je nachdem der Eine oder der Andre in den Vordergrund der Handlung trat, hatte er für diese Scene des Zusammentreffens Beider auch beide Lebensbeschreibungen als Vorlage, und nur bei etwaigen Differenzen hatte er sich für die eine Version oder für die andre zu entscheiden. Die Begegnung Caesar's mit dem Wahrsager, der vor den Iden des März gewarnt hatte, und

die Bemühungen des Artemidorus, zu Caesar vorzudringen, verzeichnet Plutarch nur in der Biographie Caesar's. Bei Plutarch sind diese Bemühungen aber vergeblich, während das kurze Zwiegespräch zwischen ihm und Caesar bei Shakspere dazu dient, einen neuen und feinen Charakterzug dem Bilde seines Helden hinzuzufügen. — Die Dazwischenkunft des Popilius hat Shakspere aus Plutarch's Brutus, wo gleich darauf erzählt wird, wie tief die ihm aufs Capitol gebrachte Botschaft von einer tödtlichen Erkrankung der Portia deren Gemahl afficirt habe, ohne ihn jedoch von seinem augenblicklichen Vorhaben abzuwenden. Letzterer Umstand mag unsern Dichter veranlasst haben, dieses Detail aus der ohnehin schon complicirten, rasch sich entwickelnden Handlung fortzulassen. Den Hergang der Ermordung Caesar's von dem Bittgesuch des Metellus Cimber und dessen tumultuarischer Unterstützung durch die Verschwornen an bis zu der Katastrophe selber fand Shakspere in allen Einzelnheiten bei Plutarch so vorgezeichnet, dass er ihn nur zu dramatisiren hatte. Nur den Kniefall des Cimber und des Brutus lässt Plutarch unerwähnt, wie er denn auch keinerlei Material geliefert hat zu den beiden für den Redner so charakteristischen Reden, mit denen der Shakspere'sche Caesar das Bittgesuch des Cimber und der übrigen Verschwornen zurückweist. Bei Plutarch erwehrt Caesar sich erst freundlich, dann ungestüm der Liebkosungen und Umarmungen, mit denen die Verschwornen auf ihn eindringen. — Dass des sterbenden Caesar's letzte Worte, die Shakspere lateinisch citirt, nicht aus Plutarch, sondern anderswoher entlehnt sind, ist von den Commentatoren schon häufig bemerkt worden. Bei Plutarch hüllt sich Caesar schweigend in sein Gewand, als er auch seinen Brutus mit dem gezückten Schwerte an seiner Seite dastehen sieht. Die daran sich schliessende Freiheitsproclamation, welche der Dichter einzelnen Verschwornen zuertheilt, gründet sich auf Plutarch's Notiz, dass Brutus und die Andern, die blutigen Schwerter in den Händen, aufs Capitol gezogen seien und auf dem Wege dahin die Römer aufgefordert haben, ihre Freiheit wieder zu gewinnen. Daraus mag denn auch der Dichter die ihm eigenthümliche Aufforderung des Brutus an die Verschwornen geschöpft haben, dass sie ihre Hände

in Caesar's Blut tauchen und so die wiedergewonnene Freiheit proclamiren möchten. — Für den Rest der Scene, erst die Anmeldung des Antonius und dann dessen Auftreten, sowie für seine Verhandlungen mit den Verschwornen in Betreff seiner eignen Stellung zu ihnen, und seine Verwendung für eine würdige Leichenbestattung des todten Caesar, lagen unserm Dichter nur die spärlichsten Grundzüge bei Plutarch vor; Alles, was sonst zur Charakteristik des Antonius und Brutus in deren entsprechenden Reden diente, hatte Shakspere selbst zu schaffen in freier Erfindung. Auch der Schluss der Scene, die Erscheinung des Boten, welcher die bevorstehende Ankunft des Octavius Caesar dem Antonius kundthat, findet bei Plutarch nichts Entsprechendes. Dem Dichter aber kam es darauf an, nach der constanten Regel seiner Dramatik, auch auf die Erscheinung dieser neuen Persönlichkeit, welche im zweiten Theile seiner Tragödie eine Rolle zu spielen hatte, sein Publikum zeitig vorzubereiten. — Ebenso hat der vorhergehende Monolog des Antonius den Zweck, auf die kommenden Gräuel des Bürgerkrieges, zu denen der Geist des ermordeten Caesar die Losung geben werde, hinzudeuten und damit das Band zwischen dem ersten Theile unseres Dramas und dem zweiten fester zu knüpfen. Denn, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, für Shakspere's Anschauung ist die Ermordung Caesar's der Mittelpunkt der Tragödie, mit dem die Ereignisse vorher und die Ereignisse nachher nur e i n Ganzes bilden.

A. III, Sc. 2. Dass Brutus die Rednerbühne auf dem Forum bestieg, um vor dem versammelten Volk Caesar's Ermordung zu rechtfertigen, berichtet Plutarch; aber von dem Inhalt seiner Rede wird Nichts mitgetheilt. Es blieb also unserem Dichter überlassen, nicht nur diese Lücke zu ergänzen, sondern auch den Gegensatz zwischen Brutus' schlichter, thatsächlich gehaltener Rede und der pathetischen, auf den Effekt berechneten Rhetorik des Antonius mit feinster Berechnung auszuarbeiten. In Bezug auf Antonius bedauert Plutarch, dass Brutus ihm gestattet habe, Caesar's Leichenbegängniss zu veranstalten und dabei die übliche Parentation zu halten. Die aufreizende Wirkung derselben auf das Volk schreibt Plutarch vorzugsweise dem Umstande zu, dass Antonius dabei Caesar's blutigen

Leichnam entblösst und dessen Wunden gezeigt habe. Von der kunstvollen Steigerung des Effekts in Antonius' Rede fand sich bei Plutarch schon deshalb keine Spur, da bei ihm nicht Antonius ein von ihm eben erst aufgefundenes Testament Caesar's vorlesen konnte, weil dasselbe schon vor der Leichenfeier dem Volke anderweitig bekannt gemacht war. — Die Wirkung freilich der aufreizenden Worte und Geberden auf die Römer fand Shakspere bei Plutarch ebenso verzeichnet, wie er sie dramatisirt hat. — Die Meldung des Dieners zum Schlusse der Scene berichtet, soweit sie Brutus' und Cassius' eiliges Entweichen aus Rom betrifft, allerdings auch Plutarch. Was er aber von der Ankunft des Octavius und des Lepidus berichtet, ist ein Zusatz unseres Dichters, der auch hier die kommenden Ereignisse andeuten und in engere Verbindung mit den eben erfolgten bringen wollte.

A. III, Sc. 3. Das tragische Ende des Dichters Cinna, den die blinde Volkswuth mit dem Verschwornen Cinna verwechselt und auf der Stelle massacrirt, erzählt Plutarch in beiden Biographien. Die humoristische Einkleidung, welche Shakspere dieser Episode des beginnenden Aufruhrs angedeihen lässt, gehört aber unserem Dichter an. Er schuf mit dieser Zwischenscene einen kurzen Ruhepunkt zwischen den blutigen Ereignissen, die vorhergegangen waren, und denen, die noch kommen sollten.

A. IV, Sc. 1. Für den zu dramatisirenden Stoff der beiden letzten Akte, nachdem Caesar vom Schauplatz abgetreten war, sah sich der Dichter lediglich auf den Plutarchischen Brutus angewiesen. Nur wenige Notizen aus den beiden andern Biographien des Caesar und des Antonius hat er dabei mit verwandt. So gründet sich der Anfang dieser ersten Scene auf einen Passus in letzterer Biographie, nur dass bei Plutarch diese Zusammenkunft und Berathschlagung der Triumvirn nicht unmittelbar nach dem Leichenbegängnisse Caesar's und nicht in dessen Hause in Rom stattfindet, sondern viel später und anderswo. Shakspere hat hier, wie oft in seinen historischen Dramen, Ereignisse, die zeitlich und räumlich weit auseinander lagen, im Interesse der dramatischen Concentration enger zusammengefügt. Für den weitern Verlauf dieser Scene, nach dem Weggange

des Lepidus, fand Shakspere nichts Entsprechendes bei Plutarch. Shakspere wollte offenbar, indem er die unbedeutende Rolle des Lepidus im Triumvirate durch den Mund des Antonius betonte, das gänzliche Zurücktreten desselben in dem folgenden Bürgerkriege, auf dessen Beginn die von Antonius erwähnten Rüstungen des Brutus und Cassius vorbereiten, erklären und motiviren.

A. IV, Sc. 2—3. Beide Scenen lassen sich füglich zusammenfassen für die Betrachtung der Plutarchischen Bestandtheile, welche unser Dichter in ihnen verwerthet hat. Dazu rechnen wir zunächst die Notiz, dass Brutus den Cassius nach Sardes beschieden, um in mündlicher Besprechung die Zwistigkeiten und Klagen auszugleichen, welche sich zwischen den beiderseitigen Heerführern entsponnen. Unserem Dichter allein gehört die Bemerkung des Brutus gegen den Lucilius über die erkaltende Freundschaft des Cassius an, wie er denn durch das ganze Drama hindurch neben der Ermordung Caesar's und deren drohender Nemesis geflissentlich überall den innigen Freundschaftsverband zwischen Brutus und Cassius als ein zweites versöhnendes und milderndes ideales Element seiner Tragödie betont in einer Weise, zu der ihm Plutarch keine Handhabe bot. So hat er denn auch die grosse Streit- und Versöhnungsscene zwischen den Beiden selbstständig und mit entschiedener Vorliebe herausgearbeitet aus den verhältnissmässig geringfügigen Details, die er bei Plutarch fand, aber theilweise modificirte. So berichtet Plutarch von der Verurtheilung des bestechlichen Lucius Pella durch Brutus als von einem Ereignisse des folgenden Tages. Dass Brutus den Cassius an die Iden des März und an den Tod Caesar's mahnt, entlehnte unser Dichter aus dem Plutarch, aber er leiht dieser Mahnung ein Pathos, welches das Entlehnte erst recht zu einem Eigenthume des Dichters macht. Es ist das bei ihm zugleich die erste aller mahnenden Erinnerungen an Caesar, welche als rother Faden sich durch die beiden letzten Akte der Tragödie ziehen. — Die nächste Plutarchische Notiz, die in dem Dispüt der entzweiten Freunde zur Sprache kommt, ist die Weigerung des Cassius, dem Brutus eine Summe Geldes auszuzahlen. Daraus entwickelt sich denn die von Shakspere allein erfundene leidenschaftliche Rede- und Geberdendemonstration

des Cassius, der für das angeblich verweigerte Geld sein Herz dem Dolchstich des erzürnten Freundes entblösst und darbietet. Die Erinnerung in Cassius' Rede an Caesar, den Brutus, als er gegen ihn den Dolch zückte, doch mehr geliebt habe, als jemals den Cassius, gehört natürlich ganz unserem Dichter an und ist ein weiterer Fingerzeig für die obige Wahrnehmung. Bei Shakspere schliesst sich an diese gegenseitigen Expectorationen die Versöhnung, während bei Plutarch der noch fortdauernde Wortwechsel der Beiden durch die Intervention des cynischen Philosophen Marcus Phaonius unterbrochen wird. Shakspere macht aus dieser von Plutarch näher charakterisirten, halb lächerlichen Figur einen namenlosen Poeten und legt ihm, etwas modificirt, die Homerischen Verse des alten Nestor in den Mund, wie er sie bei North in gereimter Uebersetzung vorfand. Dass Cassius über den Eindringling lacht, Brutus entrüstet ihn zur Thür hinausweist, ist ein Plutarchischer Zug, den der Dichter als einen charakteristischen hier episodisch verwendet. — Den Selbstmord der Portia berichtet Plutarch ganz am Ende der Biographie des Brutus und erklärt die bei Shakspere unerklärt gelassene Wahl ihrer Todesart, indem sie glühende Kohlen verschlang, daraus, dass ihre Umgebungen ihr andere Mittel, sich umzubringen, von ihr entfernt hielten. Unserem Dichter kam es darauf an, den Stoicismus zu zeigen, mit dem Brutus die Nachricht von dem Tode der geliebten Frau aufgenommen. — Dass Brutus von der Meldung der Proscriptionslisten der Triumvirn und Cicero's Hinrichtung dabei schmerzlich afficirt worden, fand Shakspere bei Plutarch und brachte auch dieses Detail passend im Verlauf der Scene an. — Für die folgende Berathung über den Marsch nach Philippi zu einer Entscheidungsschlacht daselbst bietet Plutarch nur die allgemeinsten Grundzüge, indem auch bei ihm Brutus für möglichste Beschleunigung des Krieges, Cassius dagegen ist. Die Motivirungen für den Einen wie für den Andern hat aber Shakspere selbstständig entwickelt. — Für die Geistererscheinung, die den Schluss der Scene bildet, lieferte Plutarch eine doppelte Version in dem Leben des Caesar und in dem des Brutus, von denen unser Dichter, wie sich aus den geringfügigen Abweichungen erkennen lässt, die Letztere theilweise wörtlich

benutzt hat. Dass bei der Erscheinung des Geistes das Licht in Brutus' Zelt dunkler brannte, erwähnt schon Plutarch, aber dass Brutus dabei in seiner Lectüre gestört wurde, ist eben ein solcher Shakspere'scher Zug, wie vorher die von dem Knaben Lucius gesungene und gespielte Melodie, bei der er selber eingeschlafen war. Dass die Erscheinung der Geist des Caesar war, sagt Plutarch nicht und st von Shakspere so bestimmt, gemäss seinem schon wiederholt nachgewiesenen Plan, Caesar lebendig und todt durch das ganze Drama hindurch als den Mittelpunkt der Handlung festzuhalten.

A. V, Sc. 1. Die persönliche Begegnung des Brutus und des Cassius mit dem Antonius und Octavius vor der Schlacht ist eine freie Schöpfung des Dichters, und die gegenseitigen Recriminationen beider Theile mit ihren Rückblicken auf die Ermordung Caesar's sollten wiederum dem soeben hervorgehobenen Zwecke des Dichters dienen. — Die vertrauliche Rede des Cassius zum Messala ist theilweise auf eine ähnliche gegründet, welche Plutarch citirt, wie auch die darin erwähnten übeln Prodigien von Plutarch erwähnt werden an verschiedenen Stellen der Biographie. — Auch zu dem sich daran schliessenden Zwiegespräch des Cassius und Brutus hat Plutarch ein reichlicheres, von unserem Dichter theilweise wörtlich benutztes Material geliefert, als wir in den übrigen Partien des Dramas nachzuweisen vermögen. Freilich lagen hier unserem Dichter wörtlich ausgeführte Reden vor, welche Plutarch den Beiden zuertheilt hat.

A. V, Sc. 2. Die schlaffe Haltung des Heerhaufens des Octavius erklärt Plutarch aus dem von Shakspere übergangenen Umstande, dass Octavius selbst krank und nicht im Lager anwesend war.

A. V, Sc. 3. Die einzelnen Momente der Schlacht bei Philippi hat der Dichter aus Plutarch entlehnt, aber mit eigenen charakteristischen Zügen ausgestattet. So motivirt er, dass Cassius nicht selbst als Späher auf den Hügel gestiegen, mit dessen Kurzsichtigkeit. So wird dem in Parthien, wie auch Plutarch bemerkt, kriegsgefangenen Pindarus bei Shakspere die Freiheit zugesagt, wenn er den Cassius mit dessen eigenem Schwerte durchbohre. Dass Cassius mit demselben Schwerte den Caesar tödtete und nun seinen eignen Tod als einen Sühneakt für Caesar betrachtet, ist wiederum von unserem

Dichter in seiner bereits öfter betonten Tendenz hinzugefügt, nach einer Notiz, die er nicht in dem sonst hier überall benutzten Plutarchischen Brutus, sondern in Plutarch's Caesar fand. An der betreffenden Stelle spricht Plutarch nur von einem Selbstmorde des Cassius ohne Betheiligung des Pindarus. In Plutarch's Leben des Antonius wird dieser Pindarus als Freigelassener des Cassius bezeichnet. was denn unsern Dichter zu der oben erwähnten Version veranlasst haben mag, ihm die Freiheit für diesen letzten Liebesdienst zu versprechen. — In der Todtenklage, welche Brutus seinem Cassius widmet, ist nicht nur der allgemeine Sinn aus Plutarch entlehnt, sondern fast wörtlich die Bezeichnung desselben als des Letzten aller Römer, da es unmöglich sei, dass Rom jemals seines Gleichen wieder hervorbringen sollte. Die Zeitbestimmung von drei Uhr Nachmittags am Schlusse dieser Rede fand Shakspere im Plutarch.

A. V, Sc. 4. Die Episode von dem Falle des jungen Cato ist ebenso kurz bei Plutarch erzählt, wie Shakspere sie darstellt. Ausführlicher berichtet Plutarch von der List des Lucilius, der sich für Brutus ausgiebt und als Kriegsgefangener dem Antonius vorgeführt werden will. Die Version, dass er Denen, die ihn gefangen genommen, Geld anbietet, wenn sie ihn als den vermeintlichen Brutus tödten wollten, gehört unserem Dichter an. In der freundlichen Aufnahme des Lucilius von Seiten des Antonius stimmt Shakspere aber mit seiner Quelle überein. Die Ansprache des Lucilius an den Antonius ist sagar fast wörtlich aus Plutarch entlehnt.

A. V, Sc. 5. Wo und zu welchem Zwecke Statilius das Fackellicht zeigen sollte, hat Shakspere aus dem Plutarch nicht mit herübergenommen und damit ist die Stelle etwas dunkel geblieben. Es sollte diese Fackel nämlich ein Zeichen des Spähers sein, dass er sich wohlbehalten ins feindliche Lager geschlichen, in der That aber dort entdeckt und erschlagen war. — Die Reihenfolge, in der sich Brutus an seine Freunde oder Untergebene wendet mit dem Gesuch, ihn umzubringen, ist bei Plutarch dieselbe, wie bei Shakspere. Dass er den Volumnius dabei an ihre gemeinsame Studienzeit mahnt, ist ebenfalls aus Plutarch entlehnt. Wenn er dagegen ihm von der abermaligen Geisterscheinung erzählt, die er hier zuerst ausdrücklich

als Caesar's Geist bezeichnet, so erkennen wir in diesem Shakspere'schen Zuge leicht wieder dieselbe Tendenz, welcher unser Dichter überall durch die letzten Akte seines Dramas gefolgt ist. — Zu den Abschiedsworten, welche Brutus dann an seine Freunde richtet, lag der Gedankengang schon bei Plutarch vor. — Von den beiden Versionen, welche Plutarch von dem Tode des Brutus, ohne oder mit Betheiligung des Strato, giebt, adoptirt Shakspere die zweite. Brutus' letzte Worte, die Apostrophe an den Geist Caesar's gerichtet, der nunmehr mit dem Tode seiner Mörder Ruhe finden werde, bezeichnen noch einmal den Selbstmord des Brutus als ein Sühnopfer für Caesar und gehören einer constanten Anschauung Shakspere's an. — Dass Messala und Strato in den Dienst des Octavius treten, erzählt Plutarch, dessen Antonius an einer früheren Stelle seiner Biographie ebenso die Selbstlosigkeit des Brutus bei der Ermordung Caesar's im Unterschiede von den egoistischen Motiven der übrigen Verschwornen anerkennt, wie er dieses Zeugniss bei Shakspere ausstellt. Der Schluss der letzten Rede des Antonius bei Shakspere zu Brutus' Ehren, die uns des Dichters eigne Auffassung von Brutus' Charakter wiedergiebt, stammt aber nicht aus dem Plutarch, sondern ist Shakspere's Eigenthum.

Unsere hiermit abgeschlossene vergleichende Analyse wird nicht nur das Verhältniss des Shakspere'schen *Julius Caesar* zu seinen Plutarchischen Quellen in das rechte Licht gesetzt, sondern auch die Verschiedenheit der Stellung des Dichters zum Biographen hier von seiner Stellung in der Abfassung des *Coriolanus* bestätigt haben. Auf diesen specifischen Unterschied wurde bereits in der Einleitung hingewiesen, aber zur Vervollständigung unserer Arbeit scheint es rathsam, zum Schluss noch einmal darauf zurückzukommen und die Resultate unserer Auffassung zu ziehen.

Zunächst ist zu constatiren, dass Shakspere dem Plutarch in seinem *Julius Caesar* ungleich freier gegenübersteht, als im *Coriolanus*. Bei aller innern Selbstständigkeit des Dichters, die wir in der Abhandlung über sein Drama von *Coriolanus* glauben nachgewiesen zu haben, war seine äussere Selbstständigkeit dort vielfach bedingt durch die Construction der ihm vorliegenden Biographie, die zugleich

für die Construction des Dramas in allen wesentlichen Zügen maassgebend sein musste. — Ausserdem bot innerhalb dieses engeren Rahmens der Biograph eine reichere Fülle charakteristischen Stoffes in Situationen, in prägnanten Reden und anekdotenhaften Einzelnheiten, die sich dem Dichter gleichsam von selbst zur treffenden Verwendung aufdrängten, gleichviel in welcher Appretur oder Auswahl er sie demnächst im Interesse seiner dramatischen Oeconomie verwerthen mochte. Führte doch schon sein psychologisches Interesse an dem Helden seines Dramas und an dessen wechselnden Schicksalen ihn immer und immer wieder auf Plutarch und auf die sorgfältigste Ausbeutung aller Daten und Notizen der betreffenden Plutarchischen Biographie zurück.

Wenn dergestalt die Verbindung zwischen Plutarch und Shakspere sich im *Coriolanus* als die denkbar innigste herausstellt, so fehlt viel daran, dass der Biograph und der Dichter im *Julius Caesar* in demselben Verhältnisse zu einander ständen. In der Einleitung ist darauf hingewiesen, was dann die Analyse bestätigt hat, wie dieses Band der Intimität schon deshalb gelockert erscheinen musste, weil Shakspere es hier nicht mit einer einzigen, in sich abgeschlossenen Biographie zu thun hatte, die er ebenso abgeschlossen in sein Drama übertragen durfte, sondern mit den Bruchstücken zweier oder gar dreier Biographien, für deren Zusammenfassung zu einem einheitlichen Drama er erst den Mittelpunkt festzustellen und um denselben er alles Uebrige in freier Auswahl und Anordnung zu gruppiren hatte. Dabei boten diese biographischen Fragmente ihm freilich eine Fülle thatsächlichen ungeordneten Stoffes, aber eine weit geringere Reihe echt dramatischer Situationen, einen viel spärlicheren Vorrath charakterisirender Züge im Reden und Thun, als er für seinen *Coriolanus* im Plutarch finden und verwerthen konnte. Im Ganzen und Grossen ist es denn nur der Verlauf der historischen Handlung, den Shakspere für seinen *Julius Caesar* aus dem Plutarch entnahm. Alles Uebrige, Charakteristik, Anordnung und Begrenzung des Stoffes, endlich die Phraseologie, wenn wir in dieser Beziehung absehen von einzelnen wenigen bei Plutarch gemachten und in der obigen Analyse bezeichneten Entlehnungen, Alles ist hier Shakspere's freieste und eigenste Schöpfung.

VIII.

KLASSISCHE REMINISCENZEN IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

In meiner Shakspere-Ausgabe habe ich in der Einleitung zu *King Henry VI.*, Part III, den dort citirten Passus aus Robert Greene's nachgelassenem Pamphlet und dessen hämischen Ausfall gegen Shakspere mit folgenden Worten commentirt:

»In dieser Warnung, welche der in Noth und Elend verkommende Greene an seine Genossen Marlowe (*thou famous gracer of Tragedians*), Thomas Nashe (*young Juvenall*) und George Peele (*thou no lesse deserving*) richtet, räth er diesen drei Dramatikern von einer weiteren Thätigkeit für die Bühne ab, aus dem Grunde, weil die Schauspieler sie eben so gut im Stich lassen würden wie ihn, und zwar, weil sie jetzt einen Dichter besässen, der in seiner eigenen Meinung den Schauspielern alle übrigen ersetze. — — — Was weiter vorhergeht: *an upstart Crow beautified with our Feathers* kann im Munde des erbitterten Greene, der seine eigene Vernachlässigung dem überwiegenden Einflusse Shakspere's auf die Bühne zuschrieb, nur den Sinn haben, dass Shakspere in seinen ersten Arbeiten, ehe er seinen Stil und Vers selbstständig entwickelte, sich an den von Marlowe, Nashe, Peele und Greene auf der englischen Bühne eingeführten Stil und Vers anlehnte und in gewissem Sinne die Manier seiner Vorgänger befolgte, vielleicht auch einzelne Phrasen und Wendungen von ihnen borgte.«

Zu den »fremden Federn«, mit denen sich Shakspere geschmückt und seinen Blankvers ausstaffirt haben soll (*he is as well able to bombast out a Blankverse as the best of you,* sagt Greene) wird der Pamphletist gewiss auch die Reminiscenzen aus der griechischen Götterlehre und Sagengeschichte gerechnet haben, die durch das ganze altenglische Drama hindurch überall auftauchen, in Bildern und Gleichnissen wie in poetischer Rhetorik. Auf diesen gewissermassen gelehrten Redeschmuck als ein Element ihres speziellen tragischen Stils mochte, so scheint es, Greene sich und seinen Freunden ein besonderes Anrecht vindiciren kraft der akademischen Bildung, die sie auf englischen Hochschulen sich angeeignet, die sie freilich in ihrem wüsten späteren Literatenleben schlecht genug verwerthet haben mochten. Dass aber Shakspere, dem solche akademische Bildung abging, der sich zudem herausgenommen hatte, aus dem von ihnen verachteten Schauspielerstande sich zu dem ihnen ausschliesslich gebührenden Range eines Schauspieldichters unter Verkümmerung ihrer berechtigten Interessen emporzuschwingen — dass Shakspere nun auch in seinen Dramen in dreister Nachahmung ihres Stiles dieselbe Gelehrsamkeit und Belesenheit in den Klassikern affichirte, auf die sie allein rechtmässige Ansprüche zu haben glaubten, diese Anmassung musste natürlich übel vermerkt werden. Geflissentlich wurde bei dem Greene'schen Ausfall gegen die mit »unsern Federn geschmückte Krähe« übersehen, in welchem Umfange eine gewisse Bekanntschaft mit der griechischen Mythologie und Heroensage damals in England zum Gemeingut geworden war, durch die englischen schönwissenschaftlichen Schriftsteller und durch Uebersetzungen aus den betreffenden griechischen und lateinischen Autoren. So durfte auch Shakspere, ohne in Oxford oder Cambridge studirt zu haben, aus den allgemein zugänglichen Quellen jenen Fonds von klassischen Kenntnissen schöpfen, von welchem er für seine Dramatik zur Hebung und Ausschmückung seines Stils und Verses so gut Gebrauch machte, wie seine akademisch gebildeten Vorgänger auf demselben Gebiete. In wie fern er in dieser Beziehung ihren Spuren folgte, in wie fern er auch hier ihnen gegenüber seine Selbstständigkeit zu

bewahren oder zu erringen wusste, das wird sich am Besten herausstellen aus einer Vergleichung der Behandlung des mythologischen und sagenhaften Stoffes, wie wir sie einerseits bei Shakspere's oben genannten Vorgängern, andrerseits bei ihm selber constatiren können.

Für die Auswahl unserer mythologischen und sagengeschichtlichen Blumenlese aus Shakspere's Vorgängern beginnen wir mit dem jedenfalls bedeutendsten dieser Dramatiker, mit Marlowe, und zwar mit dessen *Tamburlaine the Great.* Da bietet sich gleich beim Eingange dieses Dramas eine Probe von der Art, wie diese Dichter ihren Redeschmuck anzubringen lieben, ohne viel zu fragen, ob passend oder nicht. Der Perserkönig sendet seinen Feldherrn zur Bekämpfung des Scythen Tamerlan aus mit den Worten:

Go frowning forth; but come thou smiling home,
As did Sir Paris with the Grecian dame.
(Ed. Dyce, Vol. 1 pag. 14.)

Der vermeintlich als Sieger heimkehrende Feldherr wird also verglichen mit dem Trojanerprinzen Paris, der die schöne Helena als gute Beute heimführt. — — In der folgenden Scene (pag. 21) erklärt Tamerlan, er wolle sein Reich nach Osten und Westen hin ausdehnen, wie Phoebus seinen Lauf. Wobei zugleich als eine für alle diese Dichter gültige Redewendung bemerkt werden mag, dass Phoebus, Titan oder Hyperion eben so unterschiedlos für die Sonne, wie Diana, Cynthia oder Phoebe für den Mond gebraucht wird. — Einen Austausch mythologischer Anspielungen finden wir weiterhin in derselben Scene (pag. 26), wo Theridamas dem Tamerlan das Compliment macht: »Nicht Hermes, der Wortführer der Götter, könnte seine Ueberredung pathetischer gebrauchen, als du«, und Tamerlan erwidert: »Apollo's Orakelsprüche sind nicht wahrer, als du meine Ruhmredigkeiten bewährt finden wirst.« — Bald darauf schwört Tamerlan »bei der Liebe des Pylades und Orestes, deren Statuen wir in Scythien anbeten« (pag. 29). — Der Perserkönig Cosroes vergleicht die Frechheit des Tamerlan, ihm zu trotzen, mit dem Kampfe der Titanen gegen den zornigen Jupiter und droht, ihn ins Höllenfeuer zu senden, »wie der Götterkönig die Riesen Feuer aus den Bergen speien lässt« (pag. 43). — — Weiterhin

rechtfertigt Tamerlan seine eigne Herrschbegierde mit der des Jupiter, der seinen alterschwachen Vater vom Thron gestossen und sich darauf gesetzt. Im Anschluss an diesen Präcedenzfall nehmen dann Tamerlan's Bundesgenossen ihren Antheil an dessen Herrschaft in Anspruch, wie ja auch Neptun und Pluto jeder eine Krone erhielten, als Jupiter den alten Saturn beseitigte (pag. 50). — Im dritten Akt stattet Zenocrate ihre Liebeserklärung an Tamerlan mit verschiedenen mythologischen Reminiscenzen aus: er ist der aus dem Nil aufsteigende Sonnengott und sie die Aurora, die ihn im Arme hält. Seine Rede tönt lieblicher als der Gesang der Musen im Wettkampfe mit den Pieriden, oder der musikalische Wettstreit der Minerva mit Neptun. Sich selbst würde sie höher schätzen, als Juno, sagt Zenocrate, wenn sie mit Tamerlan vermählt würde (pag. 57). — Bajazeth erklärt seine drei Knaben für kräftiger als Herkules, der schon in der Wiege giftige Schlangen erwürgte (pag. 65), und seine Heeresmacht vergleicht er mit den Häuptern der Hydra, die stets frisch anwachsen, wenn sie abgeschlagen sind. — Der Soldan von Aegypten vergleicht den finster blickenden Tamerlan mit dem grauenhaften Höllenfürsten Gorgon (pag. 73). — Dem Mythus von Phaëthon, der bei allen Dramatikern der Zeit in seinen verschiedenen Details citirt wird, begegnen wir zuerst hier, wo Tamerlan's Schwerter, Lanzen und Geschosse die Luft mit feurigen Meteoren erfüllen sollen, wie »der verrückte Sohn der Clymene« beinahe die Achse des Himmels verbrannte (pag. 77). — Der Soldan vergleicht seinen Heereszug gegen den verderblichen Tamerlan mit dem Jagdzuge des Meleager gegen den Calydonischen Eber und dem des Kephalus gegen den von der erzürnten Themis auf die thebanischen Gefilde gesandten Wolf (pag. 81). — Tamerlan verspricht seinen Genossen eine so reiche Siegesbeute von Damascus, wie für Jason das goldene Vliess in Colchis gewesen (pag. 85). — Der besiegte Bajazeth beschwört zu dem Gastmahl Tamerlan's die Furien, die aus dem Avernus ihr höllisches Gift heraufholen und in den Becher des Siegers träufeln sollen. Ebenso sollen die Lernäischen Schlangen ihr Gift in die Schüssel dieses Wütherichs schütten. — Bajazeth's mitgefangene Gemahlin wünscht dem Gastmahle

Tamerlan's dasselbe Schicksal, wie Prokne dem ehebrecherischen Thracischen Könige den eignen Sohn als Speise vorsetzte (pag. 85). — Die den Tod für sich und ihren Gatten Bajazeth ersehnende Sabina malt sich die wüsten Ufer des Erebus aus, wo zitternde Geister mit unaufhörlichem Gestöhn den hässlichen Fährmann umschweben, um eine Ueberfahrt nach Elysium zu gewinnen (pag. 102).

Auch der *Second Part of Tamburlaine the Great* gewährt eine zwar nicht ganz so reiche, aber doch charakteristische Ausbeute der vom Dichter in geschmacklosen Hyperbeln verwertheten mythologischen Phraseologie. So verspricht der gefangene Sohn Bajazeth's seinem Kerkermeister für seine Befreiung u. a. viele griechische Jungfrauen, so schön wie Pygmalion's elfenbeinernes Mädchen oder die liebliche Io, ehe sie verwandelt wurde (pag. 130). — — Auf eine andere Verwandlung, die der Steine in Menschen nach Deucalion's Fluth, spielt Tamerlan an, wo er von der zahllosen Vermehrung seiner stets neu erstehenden Feinde redet (pag. 139). — Von der Schönheit der sterbenden Zenocrate sagt ihr Gatte Tamerlan: »Hätte sie vor der Belagerung Trojas gelebt, so würde Helena, deren Schönheit die Griechen zu den Waffen rief und tausend Schiffe nach Tenedos brachte, in Homer's Ilias nie genannt worden sein.« — Die Liebschaften der Götter spielen wie bei den anderen Dichtern der Zeit auch bei Marlowe ihre Rolle. So hat Theridamas, da er seine geliebte Olympia vergebens gesucht, schon gefürchtet, Jupiter habe seinen Sohn, den geflügelten Hermes, beauftragt, sie zu entführen (pag. 190). Und als er sie, die er leichtgläubig für unverwundbar hielt, um die Probe zu machen, erstochen hat, malt er sich so ihren festlichen Empfang in der Hölle aus: »Die verdammten Seelen werden nicht mehr gepeinigt, weil die Furien nur die Olympia anschauen und weil Pluto ihr den Hof macht« (pag. 193). — Tamerlan vergleicht die gefangenen Könige, die er vor seinen Wagen gespannt hat, mit den Thracischen Pferden, die der König Aegeus mit Menschenfleisch gefüttert und Hercules dann gezähmt (pag. 195). — Einer dieser vorgespannten Könige beschwört den Pluto aus der Unterwelt herauf, den Tamerlan so in die Hölle zu entführen im Hasse, wie er aus Liebe einst in Sicilien

die Proserpina dahin entführte (pag. 196). — Tamerlan renommirt. wenn er die rostigen Thore der Hölle nur anrührte, so würde der dreiköpfige Cerberus heulen und den schwarzen Jupiter (d. h. den Pluto) aufwecken, damit er vor Tamerlan kniee (pag. 206). — Endlich wird auf das Schicksal des Hippolytos angespielt, den auf Poseidon's Antrieb seine wildgewordenen Rosse zu Tode schleiften. So, meint Tamerlan, würden es seine Rosse, d. h. die vor seinen Wagen gespannten Könige, mit ihm machen. — Der sterbende Tamerlan heisst seinen Diener an den Hof des Jupiter gehen und den Apollo herunterholen, dass er den Tamerlan heile. Widrigenfalls werde er selbst hingehen und ihn holen.

Diese aus den beiden Tamerlan-Dramen entlehnten Citate werden genügen, um zu zeigen, in welchem ausgedehnten Masse Marlowe aus der griechischen Götterlehre und Heroensage geschöpft hat, um durch solchen rhetorischen Schmuck den ohnehin bombastisch aufgebauschten Stil seiner Dramatik noch pomphafter zu steigern. Dass es ihm in der That nur darauf ankam, ergiebt sich uns deutlich, wenn wir bei weiterer Prüfung des Contextes sehen, wie unpassend und disparat die mythologischen Floskeln den betreffenden Personen in den Mund gelegt werden, und wie wenig in den meisten Fällen das zur Vergleichung herbeigezogene Bild dem verglichenen Gegenstande entspricht. So erklärt es sich auch, dass Marlowe in anderen Dramen, wo es ihm weniger daran gelegen war, *„to threat the world with high astounding terms,“* wie er im Prolog zum Tamerlan sagt, einen viel spärlicheren oder auch gar keinen Gebrauch von jenem klassischen Apparat gemacht hat, z. B. im *Faustus*, im *Jew of Malta* und im *Massacre of Paris.* Nur in seinem wahrscheinlich letzten Schauspiel *Edward II.* finden wir die griechische Mythologie wieder stärker vertreten, obgleich hier sein Styl sich decenter, nicht so bombastisch und ungeheuerlich geberdet, wie im Tamerlan. Vielleicht hat das Streben, mit Shakspere's damals aufgeführten historischen Jugenddramen nach allen Seiten hin zu rivalisiren, den Dichter veranlasst, seine alte mythologische Manier wieder aufzunehmen; ob mit besserm Glücke, das mögen ein paar beliebig aufgegriffene Beispiele darthun. Der aus seiner

Verbannung zurückberufene königliche Günstling Gaveston sagt, der Brief des Königs hätte ihn zwingen können, von Frankreich durch's Meer herzuschwimmen und wie Leander am Strande des Hellespont nach Luft zu schnappen (ed. Dyce, Vol. II, pag. 165). — — Derselbe Gaveston wird wegen seines angemassten Einflusses auf den König von den Grossen beschuldigt, wie Phaëthon nach der Führung des Sonnenwagens zu trachten.

Eine viel geringere mythologische Ausbeute als Marlowe's Dramen gewähren die eines andern Vorgängers Shakspere's, George Peele. Wo nicht, wie in seinem für den Hof der Elisabeth geschriebenen Schäferspiele *Arraignment of Paris*, der Stoff selbst das Auftreten mythologischer Figuren bedingt, werden solche nur da bei ihm als ein rhetorischer Schmuck angewandt, wo im Widerspruch mit seiner eignen natürlicheren Redeweise eine Steigerung der Leidenschaft bezeichnet werden soll. So betheuert in *Edward I.* der Walliser Fluellen, die von Mulciber einst geschmiedeten Ketten, um des Prometheus Glieder an den Kaukasus zu fesseln, sollten ihn nicht lange von seiner Geliebten, der Königin Eleonore, fern halten (ed. Dyce, Vol. I, pag. 110). — An einer andern Stelle vergleicht sich König Edward zu Pferde, das Schwert in der Hand, dem Perseus auf seinem Flügelrosse, der die diamantene Klinge schwingt, welche der alte Saturn dem Sohne der Maja gegeben, als er mit Gorgo kämpfte (pag. 113). Wir sehen, wenn Peele einmal sich auf's mythologische Gebiet wagt, rafft er sich sogleich einen ganzen Blüthenstrauss zusammen. Aber dass er sich auf diesem Terrain nicht so heimisch fühlt, wie Marlowe, zeigt sein dem Marlowe'schen *Tamburlaine* entsprechendes Schlachtendrama *Battle of Alcazar*, wo die griechischen Reminiscenzen nur sehr dünn gesäet sind, die dann in seinen beiden andern Dramen, *David and Bethsabe* und *Mother Bombie's Tale*, gänzlich fehlen, vielleicht weil Peele Geschmack genug besass, einzusehen, wie übel angebracht da dieser fremde Zierrath sich ausnehmen würde.

Wir schliessen unsere Musterung der Vorgänger Shakspere's in der Anwendung mythologischer Gleichnisse mit dem Dramatiker, der zuerst gegen unseren Dichter den Vorwurf erhob, dass er sich

mit fremden, d. h. ihren Federn schmücke. Wenn, wie wir vermutheten, darunter die gelehrten Reminiscenzen aus ihren klassischen Kenntnissen verstanden waren, so gab es allerdings bei Robert Greene viel Mythologisches und Sagengeschichtliches zu entlehnen, wenigstens aus einigen seiner Dramen, während er, wie wir das auch bei Marlowe und Peele sahen, in andern Dramen einen viel nüchterneren Ton anschlägt. Am auffälligsten bis zur Extravaganz machen sich die rhetorischen Stilverzierungen in Greene's *Orlando Furioso* breit, wo er den Marlowe in dem bunten Reichthum, wie in dem geschmacklosen Gebrauche solcher Zuthaten noch zu überbieten weiss. Es genügt, in dieser Beziehung nur auf die erste Scene des Dramas zu verweisen, wo die verschiedenen königlichen und prinzlichen Freier um die schöne Angelica ihrer Werbung durch die Auskramung ihrer mythologischen und geographischen Kenntnisse das gehörige Relief zu geben suchen. — In seinem *Alphonsus, King of Arragon,* begnügt Greene sich nicht, die Götter und Heroen in den stelzenhaften Reden seiner Personen figuriren zu lassen, sondern er lässt im Prolog auch Venus und alle neun Musen auftreten, damit sie das folgende Stück gemeinschaftlich anfertigen. — Bei den Dramen, die auf englischem Grund und Boden spielen und Greene's eigentliche Begabung glücklicher bezeugen als die obengenannten, beschränkt sich denn auch der mythologische Kram auf das Sparsamste, der planeren Redeweise der betreffenden Schauspiele entsprechend.

Der zweite von Greene in seinem Pamphlete Angeredete, Thomas Nashe, bedarf für unsern Zweck kaum einer eingehenden Betrachtung. Das von Marlowe ursprünglich entworfene, von Nashe vollendete Drama *Dido, Queen of Carthago,* stellt sich von vornherein auf den Boden der Sagengeschichte, welcher denn auch den mythologischen Apparat der darin auftretenden Götter bedingt. Das einzig uns erhaltene, Nashe allein angehörige allegorische Festspiel *Summer's Last Will and Testament* gehört ebenfalls nach Stoff und Behandlung nicht zu den Dramen, die hier auf Grund ihrer mythologisch-rednerischen Zuthaten geprüft und charakterisirt werden sollen.

Die Art und Weise, wie die Vorgänger Shakspere's den mythologischen Stoff in ihren Dramen verwertheten, haben wir an Proben und Auszügen jetzt hinlänglich kennen gelernt und wenden uns nunmehr zu dem eigentlichen Thema unserer Abhandlung, zu einer vergleichenden Prüfung des Shakspere'schen Verfahrens in der Behandlung desselben Stoffes. Denn natürlich lag unserem Dichter, wenn vielleicht auch theilweise aus anderen abgeleiteten Quellen entlehnt, dasselbe Material zur Benutzung vor, und wir finden deshalb in seinen Dramen kaum eine mythologische oder sagengeschichtliche Figur oder Thatsache citirt, der wir nicht schon in den Dramen seiner Vorgänger begegneten. Der Unterschied besteht nicht in dem Was? sondern in dem Wie? Für die Vorgänger war, wie wir sahen, die griechische Mythologie und Sagengeschichte eine Schatzkammer, die sie zu doppeltem Zwecke plünderten: einmal um in renommistischer Manier mit dem erborgten fremdartigen Schmucke griechischer Namen die ohnehin pomphaften Reden ihrer Helden noch pomphafter auszustaffiren; zweitens um die Beziehungen und Geschichten, die sich an diese griechischen Namen knüpften, in Vergleichungen zur Illustration des Thuns und Treibens ihrer eignen Helden zu gebrauchen. Wie wenig aber dieser letztere Zweck der Illustration erreicht wird, wie die gleichsam bei den Haaren herbeigezogenen Vergleichungen oft auf beiden Seiten hinken und in ihrem geschmacklosen Mal-à-propos, wenn überhaupt einen Eindruck, leicht den der Lächerlichkeit hervorrufen, das glauben wir in dem Vorhergehenden an zahlreichen Beispielen dargethan zu haben. Ganz anders bei Shakspere. Wenn wir absehen von einigen seiner Jugenddramen, in denen sich wie im Stil und Vers, auch in dieser Hinsicht eine Einwirkung seiner Vorgänger, die ja auch auf diesem Gebiete seine einzigen Vorbilder sein mussten, bemerkbar macht, so hat unser Dichter den mythologischen Apparat überall mit einer Discretion und Ueberlegung behandelt, die wir bei den früheren Dramatikern durchaus vermissen. Bei ihm dienen in der That die mythologischen Bilder und Gleichnisse, wo er sie anwendet, zur treffenden sinnigen Illustration, sowohl durch die Deutung, die schon von selbst in

ihnen lag, wie durch die vom Dichter häufig erst hineingelegte Deutung.

Für die Beweisführung des Gesagten durch eine Reihe von Belegen aus Shakspere's Dramen scheint es nun rathsam, eine andere Anordnung zu treffen, als die bisher beobachtete, wo es genügte, einzelne Werke auszuwählen und an ihnen die Manier ihrer Verfasser zu demonstriren. Zur vollständigen Charakteristik Shakspere's, auf die es uns ja hauptsächlich ankommt, muss aber eine Auswahl der Beispiele aus allen Dramen, so weit sie hierhergehören, versucht werden, da eine durchgängige Musterung seiner sämmtlichen Schauspiele, wie sie mit Marlowe's Tamburlaine möglich war, weit über die Grenzen dieser Abhandlung hinausgehen würde. Da bietet sich uns als passendster Leitfaden eine Sonderung der Mythen nach ihren Trägern und der Sagengeschichte nach ihren Cyklen dar, je nachdem auf die einen, wie auf die andern bei unserm Dichter angespielt wird.

Der hierarchischen Ordnung gemäss, beginnen wir mit dem Vater der Götter, mit Jupiter, der so häufig bei Shakspere citirt und angerufen wird, nicht nur in dessen antiken Dramen, wie die Römerdramen, *Troilus and Cressida, Titus Andronicus, Timon of Athens,* bei denen solche Anrufung der Götter selbstverständlich erscheint, sondern auch in den romantischen, modernen Schauspielen. In den Letzteren ist der Schwur »beim Jupiter« oder die Anrufung der Götter entweder halb scherzhaft gemeint, wie z. B. in *Twelfth Night*, in *As You Like It* und in *All's Well that Ends Well,* oder auch ohne solchen Anklang in ernsthaften Stücken, wo beim Jupiter betheuert wird, um die gelegentlich verpönte Betheuerung »bei Gott« zu vermeiden, wie z. B. in *Henry V.*, 4, 3. — Als Donnerer kommt Jupiter öfter vor, so in der bedeutsamen Stelle *Measure for Measure* 2, 2, wo Isabella dem grimmig drohenden Richter Angelo erwidert: »Wenn die Grossen donnern könnten wie Jupiter, so würde Jupiter nie Ruhe haben« — und gleich darauf findet sie die wahre Grösse Jupiters darin, dass er lieber mit seinem schwefelichten Donnerkeil die harte knorrige Eiche spaltet als die weiche Myrthe. — So heisst es im *Coriolanus* 3, 1

von dem Helden: er würde dem Jupiter nicht schmeicheln um seinen Donner. — So sagt *Lear* 3, 4 zur Goneril, er wolle nicht den Donnerträger schiessen heissen, noch sie beim hochrichtenden Jupiter verklagen. — Auf Jupiter's majestätische Erscheinung wird gleichfalls angespielt. Wie er persönlich auftritt in der Vision des gefangenen Posthumus (*Cymbeline* 5, 4), so findet *Hamlet* in dem Portrait seines Vaters die Stirn Jupiter's (3, 4). — Aber auch von einer minder majestätischen Seite wird Jupiter gezeigt in seinen Liebschaften und in den Verwandlungen, die er deshalb veranstaltete. In *K. Henry VI.*, Second Part 4, 1 rechtfertigt Suffolk seine Verkleidung damit, dass auch Jupiter so verkleidet gegangen sei. — So in *Merry Wives of Windsor* 5, 4 vergleicht sich Falstaff in seinem Hirschkostüm dem Jupiter, der aus Liebe zur Europa ein Stier geworden und ein Schwan aus Liebe zur Leda. — Von den Verwandlungen der Götter aus Liebe zu den Töchtern der Menschen führt der als Schäfer verkleidete Prinz Florizel seiner Schäferin Perdita verschiedene Beispiele an: Jupiter als Stier, Neptun als Widder, Apollo als Hirte, mit dem Zusatze, diese Verwandlungen hätten weder einer so erlesenen Schönheit gegolten, noch seien sie so keusch gewesen, wie s e i n e Verkleidung (*Winter's Tale* 4, 2). — Auf den Besuch, den Jupiter dem alten Ehepaar Philemon und Baucis incognito abstattete, wird ebenfalls angespielt in *Much Ado About Nothing* 2, 1, wo der maskirte Don Pedro sagt, seine Maske sei Philemon's Dach und im Hause sei Jupiter, worauf Hero erwidert, dann müsste es ein Strohdach sein. Ebenso nennt Jaques (*As You Like It* 3, 3) die Weisheit, mit welcher der Narr Touchstone prunkt, eine so übel placirte, wie Jupiter unter einem Strohdach. — Das bekannte Sprichwort, dass Jupiter über die Eidschwüre der Liebenden lache, wird in *Romeo and Juliet* 2, 2 citirt. — In *Othello* 2, 3 weiss der cynische Jago von der Desdemona, die eben ihr Beilager mit Othello feiert, nichts Besseres zu rühmen, als dass sie eine Kurzweil für Jupiter sein würde. — Endlich werden, als dem Jupiter angehörig, in Shakspere's Dramen wiederholt der Liebling Ganymedes, der Adler und der Eichbaum angeführt.

Juno, als Patronin der Ehe, lässt der Dichter persönlich in dem Zwischenspiele des *Tempest* 4, 1 auftreten, und in derselben Eigenschaft wird sie gefeiert in dem Schlusstableau von *As You Like It* 5, 4, wie sie auch im *Pericles* 2, 3 die Königin der Ehe heisst. — Als eifersüchtige, zänkische Gemahlin Jupiter's wird sie citirt in *Cymbeline* 5, 4 in der Vision des Posthumus; und in *All's Well that Ends Well* 3, 4 nennt Helena sich selbst eine böse Juno, die ihren Gemahl, den Grafen Rousillon, aus seiner Heimath vertrieben. — Im *Coriolanus* (4, 3) will die Mutter im lauten Zorn, wie Juno, über die Verbannung ihres Sohnes klagen. — Als ein Attribut der Juno wird in *As You Like It* 1, 3 das Schwanenpaar citirt und mit dem ebenso engverbundenen Freundinnenpaar Celia und Rosalinde verglichen.

Neptun, der Gott des Meeres, wird häufig mit dem Meere selbst identificirt und heisst so in *Tempest* 5, 1 der ebbende Neptun, in *Winter's Tale* 4, 1 der grüne, in *Pericles* 3, 1 der verhüllte, wenn das Meer seine Gefahren verbirgt. In kühnem Bilde wird in *K. Henry IV.,* Second Part 3, 1 bei zurückweichender See der Strand als ein für die Hüften Neptuns zu weiter Gürtel bezeichnet, und in *Troilus and Cressida* 1, 3 das untergehende Schiff ein Bissen, eine Tunke für Neptun genannt. — Sein Attribut, der Dreizack, wird im *Coriolanus* 3, 1 erwähnt als ein Ding, um welches Coriolanus ihm nicht schmeicheln würde.

Pluto, als Fürst der Unterwelt, kommt sowohl unter diesem Namen vor, wie unter dem des Dis. In ersterm Sinne nennt *Troilus* 5, 2 den Beweis der Untreue seiner Cressida so stark wie Pluto's Thore; und auf die Entführung der Proserpina durch Dis bezieht es sich, wenn Perdita in *Winter's Tale* 4, 3 bedauert, dass sie nicht unter die Gäste ihres Schafschurfestes die Blumen vertheilen könne, welche Proserpina von dem Wagen des Dis fallen liess. — In dem Maskenspiel des *Tempest* 4, 1 erklärt Ceres, sie habe die Gesellschaft der Venus und ihres Sohnes verschworen, seitdem die Beiden dem finstern Dis behülflich gewesen, ihre Tochter Proserpina zu entführen.

Apollo erscheint zunächst als Gott des Gesanges und Harfenspiels. Von seiner Laute wird gesagt, sie sei bespannt mit seinem Haar, in *Love's Labours Lost* 4, 3. In der Induction zu *Taming of the Shrew* heisst es von der Musik, die sich hören lässt, Apollo spiele, und zwanzig eingesperrte Nachtigallen singen dazu. In derselben Scene wird, wie an andern Stellen bei Shakspere, auf Apollo's Verfolgung der flüchtigen Daphne angespielt. — Als Gott des Delphischen Orakels greift Apollo mächtig in den Gang der Ereignisse — in *Winter's Tale* durch mehrere Akte und Scenen — ein. — Als Sonnengott unter den Namen Phoebus und Hyperion wird er mit seinem Wagen und seinen Rossen oft geradezu mit der Sonne identificirt, wie Neptun mit dem Meere, ohne dass in dieser Beziehung es hier einer besonderen Hinweisung auf die betreffenden Stellen bedürfte. Seine glänzende Erscheinung als solche betont *Hamlet* 1, 2, wenn er den Contrast zwischen seinem Vater und seinem Oheim wie den zwischen Hyperion und einem Satyr bezeichnet.

Wie Apollo kommt auch dessen Schwester Diana in mehrfacher Beziehung bei unserem Dichter vor. Zunächst als Göttin der Jungfräulichkeit im Gegensatze zu der Liebesgöttin, wie Helena in *All's Well that Ends Well* 2, 1 sagt, sie fliehe jetzt vom Altar der Diana und widme sich dem Liebesgott. — In *As You Like It* 3, 4 sagt Celia scherzhaft von den angeblich so keuschen Küssen des Orlando, er habe ein Paar abgelegte Lippen der Diana gekauft, und in *Coriolanus* 5, 3 wird die Keuschheit einer römischen Matrone charakterisirt: keusch wie der Eiszapfen, der am Tempel der Diana hängt. Dabei vergisst Shakspere aber doch die Liebschaft mit Endymion nicht. In *Merchant of Venice* 5, 1 heisst Portia die Musik schweigen, weil die Mondgöttin bei Endymion schlafe und sich nicht wecken lassen wolle. Ebenso figurirt Diana als Jägerin im Kreise ihrer Nymphen in *K. Henry VI.*, Third Part 4, 8, die in *Cymbeline* 2, 3 als Muster der Keuschheit Diana's Försterinnen genannt werden. — So ist Diana unter diesem Namen, und noch öfter als Phoebe, die Mondgöttin, im Gegensatz zu ihrem Bruder, dem Sonnengotte, wie sie denn geradezu mit dem Monde selbst

identificirt wird. So wird die Mondnacht in *Midsummer Night's Dream* 1, 1 geschildert: wenn Phoebe ihr silbernes Antlitz in dem feuchten Spiegel beschaut. — An die doppelte Eigenschaft der Diana als Göttin der Jagd und als Mondgöttin wird gedacht, wenn Falstaff's Gesellen in *K. Henry IV.,* First Part 1, 2, als Förster der Diana bezeichnet werden. Endlich erscheint sie auch als Hecate, die Göttin nächtlicher böser Zauber, wiederholt bei Shakspere, und Orlando nennt sie in dieser dreifachen Benennung am Himmel, auf Erden und in der Unterwelt in *As You Like It* 3, 2 die dreifach gekrönte Königin der Nacht.

Mercur als Götterbote wird in seinen verschiedenen Attributen in übertragenem Sinne öfter angeführt. So treibt in *King John* 4, 1 der König seinen getreuen Faulconbridge zur Eile, indem er ihm zuruft: »sei ein Mercur, setze Federn an deine Ferse«. — Seine stattlich schlanke Haltung berührt *Hamlet* 3, 4, wenn er diejenige seines Vaters auf dem Bilde mit der des Mercur vergleicht, wie dieser sich eben auf einen himmelnahen Hügel niedergelassen hat. — Aber auch minder vortheilhaft als Gott der Diebe und der Lügner wird Mercur citirt. So wünscht in *Twelfth Night* 1, 5 der Hausnarr seiner Gebieterin, Mercur möge ihr die Gabe der Lüge verleihen, weil sie so gut zum Vortheil der Narren rede. In *Winter's Tale* 4, 2 sagt der Gauner Autolycus, er sei geboren unter dem Mercur, der auch wie er ein Aufschnapper unbeachteter Kleinigkeiten gewesen. — Endlich wird die Quickly in *Merry Wives of Windsor* 2, 2 als heimliche Liebesbotin ein weiblicher Mercur genannt.

Venus, die Liebesgöttin, erscheint bei Shakspere öfter als die von Tauben gezogene. So wird sie im *Tempest* 4, 1 im Zwischenspiel bezeichnet. Und in *Merchant of Venice* 2, 6 heisst es von diesen Tauben der Venus, was eigentlich von der Göttin selber gilt, sie flögen zehnmal schneller, einen neuen Liebesbund zu besiegeln, als sie die verpfändete Treue unverwirkt zu bewahren pflegten. Von ihrer Liebschaft mit Mars spricht der Eunuch in *Antony and Cleopatra* 1, 5 und fügt hinzu, er könne das sich schon denken, was Venus mit Mars gethan. — Mit ihrem anderen

Namen Cytherea redet Jachimo in *Cymbelin* 3, 2 die schlafende Imogen an, und unter den üppigen Gemälden, die in der Induction zu *Taming of the Shrew* geschildert werden, ist auch das des Adonis am Bache, belauscht von der im Schilfe versteckten Cytherea, mit deren Athem die Binsen gleichsam im Spiel sich hin- und herbewegen. — Bei dem Handschuh der Venus soll, wie es in *Troilus and Cressida* 4, 5 heisst, noch immer »die ehemalige Gattin des Menelaus« schwören.

Mars spielt natürlich eine grosse Rolle in den Kriegs- und Schlachtendramen. So sagt Hotspur in *K. Henry IV.*, First Part 4, 1: »Der gepanzerte Mars soll auf seinem Altar sitzen bis an die Ohren im Blut«. — Hamlet schreibt seinem Vater auf dem Bilde ein Auge wie das des Mars zu, zum Drohen und zum Befehlen. — Troilus (5, 2) sagt von seiner Leidenschaft und seiner Eifersucht auf den Diomed, sie solle verbreitet werden in Schriftzügen so roth wie das von Venus entflammte Herz des Mars. — Coriolanus ruft den Mars an, als er von Aufidius mit Schmähungen überhäuft wird, und erhält von ihm die höhnische Replik: »Nenne nicht den Gott, du Thränenbube!« In einer vorhergehenden Scene segnet Coriolanus seinen jungen Sohn mit den Worten: »Der Gott des Krieges mit der Zustimmung des höchsten Jupiter statte deine Gedanken mit Adel aus« (*Coriolanus* 5, 3).

Von der Betrachtung der obern Götter, wie sie in Shakspere's Dramen figuriren, wenden wir uns nun zu der nicht minder ergiebigen Musterung der Heroen, und zwar zunächst zu den Thaten und Schicksalen des Hercules, auf welche unser Dichter so häufig angespielt hat unter dessen beiden Namen Hercules und Alcides. Beide Namen stehen nebeneinander, wenn es in *Taming of the Shrew* 1, 2 von dem Wagestück des Petruchio, um die böse Catharina zu freien, heisst: »Ueberlasse diese Arbeit dem grossen Hercules und lasse sie für mehr gelten als die zwölf des Alciden«. — Auf seine Attribute, die Keule und die Löwenhaut, wird verschiedentlich hingedeutet. In *Love's Labour's Lost* 2, 1 heisst es von Amors Pfeil, er sei zu stark für die Keule des Hercules, und in *King John* 2, 1 sagt Faulconbridge, die einst von König Richard erbeutete

und getragene Löwenhaut nehme sich auf dem Rücken des Oesterreichers so stattlich aus, wie die Löwenhaut des Hercules auf dem Rücken eines Esels. — Von den Thaten des Hercules spielt Biron in *Love's Labour's Lost* 4, 3 auf die bei den Hesperiden vollführte an, indem er sagt: »an Tapferkeit ist Amor ein Hercules, der stets die Bäume in den Hesperidengärten erklettert«. — In *Merchant of Venice* 3, 2 vergleicht sich die Portia der Hesione, die als Sühnopfer dem Meerungeheuer gerade preisgegeben werden sollte, als Hercules erschien und sie befreite. Die ähnliche Sage vom Perseus, der auf seinem Flügelrosse die Andromeda befreite, wird angedeutet in *K. Henry V.*, 4, 7, wo der Dauphin sein Ross ein Thier für Perseus nennt. — Auf Hercules bei der Omphale wird angespielt in *Much Ado About Nothing* 3, 3, wo von einer Wandtapete die Rede ist, auf der »der geschorne Hercules« dargestellt war, und in einer früheren Scene desselben Dramas (2, 1) sagt Benedict von der Beatrice, sie würde den Hercules dazu bringen, den Bratspiess zu drehen und aus seiner Keule Brennholz spalten. — Von dem Verhältniss des Hercules zu seinem Diener Lichas spricht der Fürst von Marocco in *Merchant of Venice* 2, 1: »wenn Hercules und Lichas mit Würfeln spielen, so kann der Schwächere den Stärkeren besiegen, und der Alcide wird so durch seinen Diener geschlagen«. Auf das unglückliche Schicksal dieses Lichas deutet Antonius in *Antony and Cleopatra* 4, 10 und zugleich auf das Ende des Hercules als auf sein eigenes vorbildliches Ende hin, indem er ausruft: »Das Hemd des Nessus liegt auf mir, lehre mich, Alcide, du mein Ahnherr, deine Wuth. Lass mich den Lichas an die Hörner des Mondes schleudern und mit jenen Händen, welche die schwerste Keule fassten, mein werthloses Selbst vernichten«. — Den Kampf des Hercules mit den Centauren hat Theseus, wie er sagt (*Midsummer Night's Dream* 5, 1), der Hippolyta bereits erzählt und will daher diese Geschichte sich nicht noch einmal von einem Eunuchen aus Athen zur Harfe vortragen lassen.

Der Mythus von Phaethon wird von Shakspere zunächst berührt in *Two Gentlemen of Verona* 3, 1, wo der Herzog von Mailand, als er die Liebschaft des Valentin mit seiner Tochter

entdeckt, ihm zuruft: »Wie, Phaethon, willst du nach der Lenkung des Himmelswagens trachten und mit deiner dreisten Thorheit die Welt verbrennen?« Der Zusatz, »denn du bist der Sohn des Merops«, deutet an, dass Phaethon, der gegen diesen seinen angeblichen Vater protestirt hatte, sich mit Unrecht rühmte, ein Sohn Apollo's zu sein. — Dagegen wünscht in *Romeo and Juliet* 3, 2 Julie dem für ihre Erwartung zu langsam niederrollenden Sonnenwagen einen Lenker wie Phaethon, der die Rosse rascher gen Westen treiben würde. — Mit Phaeton vergleicht sich in *K. Richard II.*, 3, 3 der seinem Sturz entgegengehende König, wenn er sagt: »ich komme herunter wie der glitzernde Phaethon, unfähig der Lenkung unbändiger Rosse«, womit er auf seine rebellischen Unterthanen zielt. — So vergleicht in *K. Henry VI.*, Third Part 1, 4 Clifford das nahende gewaltsame und vorzeitige Ende York's mit dem Sturze des Phaethon aus dem Sonnenwagen seines Vaters, wodurch es Abend wurde, als der Zeiger der Uhr noch auf Mittag stand.

Das dem Untergange Phaethon's ähnliche Schicksal des Icarus hat unserm Dichter öfter in seiner York-Lancaster'schen Tetralogie vorgeschwebt. So sagt Talbot in *K. Henry VI.*, First Part 4, 6 zu seinem Sohne, der ihm durchaus in den Schlachtentod folgen will: »So folge denn deinem verzweifelten Cretischen Vater, du Icarus«. Als Cretischer Vater wird Daedalus auch in *K. Henry VI.* Third Part 5, 6 bezeichnet, wo Gloster höhnisch dem gefangenen König in Bezug auf dessen getödteten Sohn zuruft: »Welch ein alberner Narr war doch der von Creta, der seinen Sohn das Geschäft eines Vogels lehrte, und doch trotz aller seiner Flügel ertrank der Thor«. Der gefangene König führt das Gleichniss dann weiter aus, indem er sagt: »Ich bin Daedalus, mein armer Knabe Icarus, dein Vater Minos, der unsern Flug verweigerte. Die Sonne, welche die Flügel meines süssen Knaben versengte, war dein Bruder Eduard, und du selbst warst das Meer, dessen tückischer Schlund sein Leben verschlang!«

Auf den Mythus vom Argonautenzuge wird zweimal in *Merchant of Venice* angespielt. 1, 1 vergleicht Bassanio Portia's goldene Locken dem goldnen Vliesse, das ihren Landsitz Belmont

zum Strande von Colchis mache, zu dem um ihretwillen viele Jasons hineilen. Und 3, 2 sagt Gratiano in Bezug auf Bassanio's glücklichen Erfolg: »Wir sind die Jasons, wir haben das goldene Vliess gewonnen«. — Ebenso kommt die mit diesem Mythus verknüpfte Medea zweimal bei Shakspere vor: in *Merchant of Venice* 5, 1, wie sie bei Nacht die Zauberkräuter pflückt, die den alten Aeson, Jason's Vater, verjüngen sollten, und in *K. Henry VI.,* Second Part 5, 2 will der junge Clifford in der Schlacht von Saint Albans den Tod seines Vaters an jedem Kinde des Hauses York rächen und dasselbe in so viele Stücke zerhauen, wie Medea es mit ihrem jungen Bruder Absyrtus gethan, dessen Leichnam sie zerstückelte und zerstreute, um ihren Vater auf seiner Verfolgung ihrer Flucht aufzuhalten.

Von Orpheus' Laute sagt Proteus, um dem albernen Thurio zum Dichten Muth zu machen, in *Two Gentlemen of Verona* 3, 2, sie sei mit den Sehnen aus dem Leibe verstorbener Dichter bespannt und habe deshalb Stahl und Steine erweicht, Tiger gezähmt und gewaltige Leviathane aus dem Meere gelockt, dass sie am Ufer tanzten. — Die Wirkung seines Gesanges und Spieles auf die gesammte Natur wird auch in *Merchant of Venice* 5, 1 und in einem Liede in *King Henry VIII.* 3, 1 betont. — Auf Orpheus' Gang in die Unterwelt wird in *Titus Andronicus* 2, 5 angespielt, wo es heisst, Cerberus sei zu den Füssen des Thracischen Dichters eingeschlafen. — Das unglückliche Ende des Orpheus ist laut Aussage des Theseus in *Midsummer Night's Dream* 5, 1 dramatisirt vor ihm aufgeführt worden, als er zuletzt von Theben als Sieger heimkehrte, unter dem Titel: Das wüste Treiben der trunkenen Bacchantinnen, die den Thracischen Sänger in ihrer Wuth zerrissen. — Der eben erwähnte Höllenhund Cerberus kommt in anderer Beziehung in *Troilus and Cressida* 2, 1 vor, wo der schmähsüchtige Thersites den Ajax beschuldigt, er sei so voller Neid auf das Heldenthum des Achilles, wie Cerberus auf die Schönheit der Proserpina, und er belle ihn an, wie Cerberus diese.

Eine der beliebtesten Sagen aus dem Alterthum, wie wir aus ihren dichterischen Bearbeitungen in epischer Form, sowie aus den

Bildern und Gleichnissen in den Dramen der Zeit ersehen, war die von Hero und Leander. Schon in seinem Jugenddrama *Two Gentlemen of Verona* spielt auch unser Dichter wiederholt darauf an. So 1, 1 witzeln Proteus und Valentin über die Geschichte, wie der junge Leander den Hellespont durchschwamm. Und 3, 1 empfiehlt Valentin dem Herzog für sein Rendezvous eine Strickleiter, die geeignet sei, den Thurm einer zweiten Hero zu erklimmen, wenn ein kühner Leander es wagen wollte. Auch humoristisch wird die Sage behandelt in *As You Like It* 4, 1, wo es von Leander heisst, er würde noch lange gelebt haben, wenn Hero auch Nonne geworden wäre, aber beim Baden im Hellespont in einer schönen Sommernacht sei er von einem Starrkrampf befallen worden und ertrunken, »und da haben die närrischen Chronisten der Zeit befunden, es sei Hero von Sestos«.

Die Sage von einem andern Liebespaar des Alterthums, Pyramus und Thisbe, hat Shakspere parodistisch dramatisirt in *Midsummer Night's Dream.* Ausserdem spielt er darauf an in *Merchant of Venice* 5, 2, wo Jessica die helle Mondnacht in Belmont vergleicht mit derjenigen, in welcher Thisbe ängstlich über den Thau hüpfte und den Schatten des Löwen eher gewahrte als ihn selber und entsetzt davon lief.

Die grauenhafte Sage von Prokne und Philomele, welcher Letzteren der Gatte der Ersteren, nachdem er sie geschändet, die Zunge ausschnitt, worauf die beiden Schwestern aus Rache dem Tereus den eignen geschlachteten Sohn als Speise vorsetzten, diese Sage findet ihre passende Verwendung in dem eben so grauenhaften Jugenddrama *Titus Andronicus,* wo ein paralleler Vorgang dramatisirt wird. — Aber auch viel später in einem seiner letzten Dramen, in *Cymbeline* 2, 1 hat Shakspere dieser Sage gedacht. Imogen hat vor dem Einschlafen im Bette die Geschichte des Tereus gelesen bis zu der Stelle, wo Philomele sich ihm ergab.

Die Sage von Althea, Meleager und Atalante wird von Shakspere zunächst berührt in *K. Henry VI.*, Second Part 1, 1. York erklärt da, das bedrohte Reich stehe zu seinem eignen Dasein in so innigem Verhältniss, wie der Feuerbrand, den die Althea aus

den Flammen rettete und aufbewahrte, zu dem Leben ihres Sohnes Meleager stand. — In *K. Henry IV.*, 2, 2 verwechselt Falstaff's Bursche diesen Mythus von der Althea mit dem Mythus von der Hecuba, die von einem Feuerbrand entbunden zu werden träumte, und nennt in dieser irrigen Auffassung den rothnasigen Bardolph einen lumpigen Althea-Traum. — Auf die Schnellfüssigkeit der Atalante deutet Jaques in *As You Like It* 3, 2 hin, wenn er Orlando's behenden Witz aus den Fersen der Atalante gebildet vermuthet. Vielleicht geht darauf »Atalante's besserer Theil« in Orlando's Liede auf Rosalinde in derselben Scene.

Wie Arion auf dem Rücken des Delphins, so fuhr nach der Aussage des Schiffscapitains in *Twelfth Night* 1, 2 Viola's Bruder, an einen Mast gebunden, durch die Wellen.

An eine andere Sage erinnert in *Measure for Measure* 3, 2 die frivole Frage Lucio's an den Clown, den Diener der Bordellwirthin. Wie die Statue der Galathea durch Pygmalion's Umarmung zum Weibe wurde, so werden die Mädchen, welche der Clown bisher zu verkuppeln hatte, durch die Umarmung der Männer erst zu Weibern.

Die Zauberkünste der Circe werden in *K. Henry VI.*, First Part 5, 3 berührt, wo York von der gefangenen Pucelle, der angeblichen Hexe, aussagt, sie sehe ihn so ingrimmig an, als ob sie wie Circe seine Gestalt verwandeln könne. — Dieselbe Scene an ihrem Schlusse enthält eine Anspielung auf den Cretischen Minotaurus im Labyrinth. Suffolk vergleicht damit die Gefahr, die für ihn in einer Liebschaft mit der Prinzessin Margarethe, der verlobten Braut des jungen Königs Heinrich, liegen würde.

Den Cephalus, den Liebling der Aurora, meint in *Midsummer Night's Dream* 3, 2 Oberon, wenn er sagt, er sei oft mit dem Geliebten der Morgenröthe auf die Jagd gegangen. Weiterhin in dem Zwischenspiel von Pyramus und Thisbe 5, 2 kommt der Name dieses berühmten Waidmanns als Shefalus, sowie der seiner Gemahlin Procris als Procrus vor.

Plutus, der Gott des Reichthums, wird besonders als Alchymist aufgefasst in *All's Well that Ends Well* 5, 3, wo der König sagt:

»Plutus selbst, der die Goldtinctur kennt, versteht die Geheimnisse der Natur nicht besser, als ich diesen Ring kenne«. — Und in ähnlicher Beziehung sagt Ulysses in *Troilus and Cressida* 3, 3, die Fürsorge eines wachen Staatswesens kenne fast jeden Gran in Plutus' Golde. Und von dem verschwenderisch freigebigen Timon 1, 1 heisst es, Plutus, der Gott des Goldes, sei nur sein Hausverwalter.

Auch die beiden ungeheuren Riesen Briareus und Typhon werden in *Troilus and Cressida* erwähnt. Der ungefüge schwerfällige Ajax wird 1, 2 als ein gichtischer Briareus charakterisirt: viele Arme, die aber nichts helfen. — In der folgenden Scene ist von dem brüllenden Typhon die Rede, in Anspielung auf den feuerspeienden Aetna, in welchen Jupiter den Riesen gesperrt hatte. Mit der Brut des Typhon wird der gleichartige Enceladus genannt in *Titus Andronicus* 4, 2 als einer, dem der Mohr Aaron im Kampfe um sein Kind nicht weichen würde. Wie mit dem hundertarmigen Briareus wird Ajax auch mit dem hundertäugigen, aber blinden Argus, dem Wächter der Io, verglichen: »Lauter Augen und keine Sehkraft«. Auf das vergebliche Hüteramt des Argus spielt in *Love's Labour's Lost* 3, 1 Biron an, wenn er von seiner Geliebten behauptet, sie würde der Liebe zugänglich sein, wenn Argus auch ihr Eunuch und ihr Hüter wäre.

Dass unser Dichter Pluto, Proserpina und Cerberus kannte, sahen wir schon oben. Aber auch andere Figuren aus der Unterwelt sind ihm geläufig. In *Troilus and Cressida* 3, 2 vergleicht sich Troilus, seines Einlasses bei der Cressida gewärtig, einer Seele, die auf dem Stygischen Ufer noch fremd ist und auf die Ueberfahrt wartet: »Sei du mein Charon«, bittet er den Oheim seiner Geliebten, den Pandarus. Minder freundlich schildert in *K. Richard III.* 1, 4 Clarence in der Erzählung seines Traums »den grimmen Fährmann, von dem die Dichter schreiben, der ihn auf der traurigen Fluth in das Reich der ewigen Nacht hinüberfuhr«. — Neben dem Styx kommt bei Shakspere auch öfter die Lethe vor, meistens in übertragenem Sinne als Strom der Vergessenheit, aber auch in eigentlichem Sinne in *Hamlet* 1, 5, wo der Geist des alten Hamlet als das denkbar Stumpfsinnigste das fette

Unkraut bezeichnet, das in behaglicher Trägheit am Ufer der Lethe fault oder wurzelt, je nachdem die eine oder die andere Lesart gelten soll. — Elysium als der Aufenthalt der Seligen, wird in eigentlichem Sinne öfter von Shakspere gebraucht, wie Viola in *Twelfth Night* 1, 2 von ihrem vermeintlich ertrunkenen Bruder glaubt, er sei im Elysium. — In *K. Henry VI.*, Third Part 1, 2 ruft Richard aus: »Wie herrlich ist es, eine Krone zu tragen, in deren Umkreis ein Elysium liegt«. — Im eigentlichen Sinne gebraucht es in *Cymbeline* 5, 4 in der Vision des Posthumus Jupiter, wenn er »die armen Schatten aus Elysium auf ihren niemals verwelkenden Blumenbeeten ruhen heisst«.

Die bei Weitem reichste Ausbeute unter allen sagengeschichtlichen Stoffen des Alterthums bot unserm Dichter der trojanische Krieg mit allen Einzelnheiten, seinen Antecedentien und seinen späteren Ausläufern in der Aeneassage. Zum Beweise genügt es schon, ganz allgemein auf das Drama *Troilus and Cressida* zu verweisen, das, in und um Troja spielend, um die romantische Geschichte dieses Liebespaares, alle namhaften Helden der Belagerer wie der Belagerten in unverkennbar ironisch-parodistischer Beleuchtung gruppirt. Hier in einer etwaigen Auswahl eine Beispielsammlung zu liefern, erscheint schon deshalb unthunlich, als wir das ganze, auf diesem sagengeschichtlichen Boden sich bewegende Drama in allen seinen Acten und Scenen zu citiren hätten. Wir richten daher unsere Aufmerksamkeit lieber auf die anderen Schauspiele Shakspere's und auf die in denselben überall zerstreuten Reminiscenzen der Trojanersage. — Zu deren Vorgeschichte gehört die Entführung der Helena durch Paris, mit dessen Fahrt nach Griechenland in *K. Henry VI.*, First Part 5, 5 Suffolk seine Fahrt nach Frankreich als Freiwerber um die Hand der Prinzessin Margaretha für den jungen König vergleicht. — Auf die Helena als Ursache der Zerstörung Trojas, spielt der Hausnarr der Gräfin Rousillon in *All's Well that Ends Well* 1, 3 an in der von ihm gesungenen Ballade, und zugleich auf Paris, von dem darin gesagt wird, dass er König Priamus' Freude gewesen sei. Auf Priamus' sämmtliche Söhne deutet in *K. Henry VI.*, Third Part 2, 5 der Vater auf dem Schlachtfelde

hin, wenn er um den erschlagenen einzigen Sohn so innig trauert, wie Priamus um alle seine tapferen Söhne. — Der Tod des Priamus selbst durch das Schwert des rauhen Pyrrhus ist der Inhalt eines dramatischen Bruchstücks, das der Schauspieler in *Hamlet* 2, 2 so ergreifend declamirt. — Was dieser Katastrophe vorherging, darauf wird in *K. Henry IV.*, Second Part 1, 1 angespielt, wenn den Northumberland das bestürzte blasse Gesicht des Boten mit der Hiobspost von der Schlacht bei Shrewsbury an den erinnert, der Priam's Bettvorhang in der Nacht wegzog, um ihm zu melden, sein halbes Troja sei verbrannt. — Unter den Söhnen des Priamus ragt natürlich Hector vor Allen hervor. In *Coriolanus* 1, 3 sagt die Volumnia, die selbst die Mutter eines Helden ist, dass die Brüste der Hecuba, als sie den Hector nährte, nicht lieblicher ausgesehen hätten, als Hector's Stirn, da sie Blut ausgespritzt gegen die Schwerter der Griechen. In demselben Drama 1, 8 sagt Aufidius zu seinem Gegner Coriolanus: »Wärst du der Hector, der die Geissel eurer geprahlten Abstammung war, so solltest du mir doch nicht entwischen«. — In *K. Henry VI.*, Third Part 4, 6 nennt der König den in den Kampf für ihn ziehenden Warwick seinen Hector und seines Trojas feste Hoffnung. — In *K. Henry VI.*, First Part 2, 3 contrastirt die Gräfin von Auvergne den zwerghaft kleinen Talbot mit Hector's grimmigem Ansehen und dem breiten Ebenmass seiner starkgefügten Glieder. — Nicht als gewaltiger Held, sondern als höherer Kuppler figurirt dagegen der Trojaner Pandarus, dessen Rolle zu spielen sogar der Fähndrich Pistol sich weigert, indem er in *Merry Wives of Windsor* 1, 3 auf Falstaff's desfallsige Insinuation indignirt erwidert: »Soll ich den Herrn Pandarus von Troja spielen?« — In übertragenem Sinne sagt der Hausnarr in *Twelfth Night* 3, 1: »Ich möchte den Herrn Pandarus von Phrygien spielen, um eine Cressida zu diesem Troilus zu bringen«, d. h. zu dem erhaltenen Geldstück ein anderes bekommen. — In *All's Well that Ends Well* 2, 1 nennt scherzhaft Lafeu, der den König mit Helena allein lassen will, sich Cressida's Oheim, d. h. Pandarus. — Gehen wir nun von den Trojanern zu den Griechen über, so figurirt in erster Reihe deren Oberheerführer Agamemnon, dessen Ruhm sogar der etwas

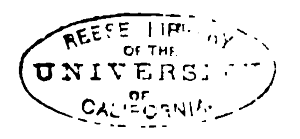
anrüchigen Doll Tearsheet in *K. Henry IV.*, Second Part 2, 4 zu Ohren gekommen sein muss. Sie macht ihrem Falstaff das Compliment, er sei so tapfer wie Hector von Troja und fünf Agamemnons werth. In anderer Beziehung kommt er vor in der Schimpfrede, die York in *K. Henry VI.*, Third Part 2, 2 an die Königin Margaretha richtet: »Mag auch dein Gatte Menelaus sein; so wurde Agamemnon's Bruder von jenem falschen Weibe nie so gekränkt, wie der König durch dich«. — In demselben Drama 3, 2 führt Gloster drei Griechen aus dem Lager vor Troja an, denen er nacheifern will: den Redner will er spielen wie Nestor, er will schlauer täuschen als Ulysses konnte, und wie Sinon will er ein zweites Troja einnehmen. Des Letztern, der die Troer durch seine gleissnerischen Reden und Thränen überredete, das verhängnissvolle Ross in ihre Stadt zu schleppen, wird auch in *Cymbeline* 3, 4 gedacht, wo Imogen sagt, Sinon's falsche Thränen hätten in der Folge oft auch die Thränen des wahren Elends des ihm gebührenden Mitleids beraubt. — Auf eine andere Episode des trojanischen Kriegs spielt in *K. Henry VI.*, Third Part 4, 2 Warwick an, wenn er mit seinen Genossen den König Eduard so überfallen will, wie Ulysses und Diomedes mit List und Tapferkeit sich in die Zelte des Thracischen Königs Rhesus schlichen, um die Rosse zu rauben, an die das Schicksal Trojas geknüpft war. — In *K. Henry VI.*, Second Part 5, 1 werden zwei andere Griechenhelden erwähnt. York sagt da von seinem Antlitz, dass dessen Lächeln und Drohen, wie der Speer des Achilles, im Wechsel tödten und heilen könne. Und vorher, empört über die ihm angetragenen Friedensbedingungen, ruft er aus: »ich bin so ergrimmt, dass ich wie der Telamonische Ajax meine Wuth an Schafen und Ochsen auslassen möchte«. — Auch den siebenfachen Schild des Ajax kennt unser Dichter. In *Antony and Cleopatra* 4, 12 sagt Antonius, da er sich von Eros entwaffnen lässt, Ajax' siebenfältiger Schild könne die Stösse nicht von seinem Herzen abhalten. Und in *Cymbeline* 4, 2 werden als Gegensätze der Held Ajax und der Feigling Thersites zusammengestellt, wenn es sich darum handelt, den geliebten Knaben Fidelis und den verachteten Cloten nebeneinander zu bestatten. »Thersites'

Leib ist so gut wie der des Ajax, wenn Beide todt sind«, sagt Guiderius.

Wie die Sage von Troja in allen ihren Einzelnheiten unserm Dichter bekannt war, so auch die davon abgezweigte Aeneassage. Cassius in seinem Berichte, wie er den vom Starrkrampfe befallenen Caesar aus dem Tiberstrom gerettet, vergleicht sich dem Aeneas, dem grossen Ahnherrn der Römer, der auf seinen Schultern den alten Anchises aus den Flammen Trojas trug, *Julius Caesar* 1, 2. — Ferner wird Aeneas im Verkehr mit der Dido wiederholt berührt. In *Titus Andronicus* 3, 2 meint der alte Titus, ihm gegenüber von Händen zu sprechen, also an die Verstümmelung seiner Tochter Lavinia zu mahnen, sei ebenso schlimm, als den Aeneas den schmerzlich ergreifenden Bericht von Trojas Brande zweimal erzählen zu lassen. — Ebenda 2, 3 fordert Tamora ihren Buhlen Aaron auf, mit ihr in verschwiegener Höhle der Liebe zu pflegen, wie einst, vom Sturm überrascht, Dido und Aeneas gethan. Die Untreue des Aeneas gegen Dido wird fast sprichwörtlich behandelt in *Cymbeline* 3, 4, wo Imogen sagt, ehrliche Männer, die man anhörte, seien, wie der falsche Aeneas, in seiner Zeit für falsch gehalten worden. — In *Merchant of Venice* 5, 1 wird Dido dargestellt, wie sie mit dem Weidenzweige, dem Symbol verlassener Bräute, in ihrer Hand, Nachts am Meeresufer steht und dem fortsegelnden Geliebten winkt, nach Carthago zurückzukehren. Auf den Scheiterhaufen der Dido spielt in *Midsummer Night's Dream* 1, 1 Hermia an, wenn sie u. a. bei dem Feuer schwört, das die Carthagerkönigin verbrannte, als der treulose Trojaner abgesegelt war. — Wie der Liebesgott in der Gestalt des Ascanius, des jungen Sohnes des Aeneas, die Liebesgluth der Dido stärker angefacht, darauf deutet in *K. Henry VI.,* Second Part 3, 2 Margaretha hin, wenn sie sich ausmalt, wie Suffolk sie mit seinen Erzählungen von König Heinrich ebenso bezaubert habe, wie Ascanius die Dido mit den Berichten von den Thaten seines Vaters, die mit dem Brande Trojas begannen. — Eine spätere Wiedervereinigung dieses getrennten Liebespaares im Elysium scheint Shakspere in *Antony and Cleopatra* 4, 12 anzunehmen, wenn der sterbende Antonius sich ausmalt, welche Sensation seine und der

Cleopatra Erscheinung im Elysium unter den seligen Geistern erregen müsse, so dass diese Dido und Aeneas verlassen und sich den Neuangekommenen zuwenden würden.

Hiermit gelange denn unsere Auswahl mythologischer und sagengeschichtlicher Anspielungen in Shakspere's Dramen zu ihrem Abschlusse. Sie hätte sich leichter herstellen lassen in einer Aneinanderreihung der betreffenden Citate für sich allein im Texte des Originals, statt gleichsam in einem raisonnirenden Catalog, der jeden einzelnen Passus in seinem Zusammenhange mit dem Context erläutert. Aber nur die letztere Behandlungsweise, welche hier versucht ist, schien der Erreichung unseres Zweckes zu entsprechen, der ja kein anderer sein konnte, als den grossen Abstand zwischen Shakspere's sinnigem, geistvollem Verfahren und dem rohen, geschmacklosen seiner Vorgänger nachzuweisen. Nur, wie schon in der Einleitung angedeutet ist, in Shakspere's frühesten Dramen finden wir gelegentlich das eigentlich Treffende des Gebrauchs klassischer Reminiscenzen ebenso ausser Acht gelassen, wie dies durchgängig der Fall gewesen ist bei seinen Vorgängern, für welche die Bilder und Figuren aus dem Alterthum als blosse Namen nur zu leerem Prunke, zur Ausstaffirung ihres tragischen Styls und Verses dienen, »*to bombast out a Blankverse*«, wie Greene in dem Pamphlet sagt, das den Ausgangspunkt unserer Abhandlung gebildet hat.



IX.

DIE FREUNDSCHAFT IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

Was im *Merchant of Venice* (A. III, Sc. 4) Lorenzo zur Portia sagt:

> *You have a noble and a true conceit*
> *Of god-like amity,*

das scheint auch im vollen Maasse von Shakspere selbst gelten zu dürfen in seinem Leben wie in seinem Dichten. Aus all' den zerstreuten biographischen Nachrichten,[1] die über ihn uns erhalten sind, dürfen wir schliessen, dass für ihn eine emsige Pflege freundschaftlichen Verkehrs ein wahres Lebensbedürfniss gewesen ist, nicht nur in den Jahren seiner Wirksamkeit in London, wo er in solchem Verkehr einen willkommenen Ersatz fand für seine in der Heimath zurückgelassene Familie, sondern auch in Stratford selbst vor seiner Uebersiedelung in die Hauptstadt, wie nach seiner Heimkehr in die Vaterstadt, wo er im Kreise der Seinigen den Abend seines Lebens durch den Umgang mit Freunden aus der Nähe und durch den gastlichen Empfang der Besucher aus London sich zu erheitern verstand. Wenn wir über diese gemüthlichen Verhältnisse wie über so manche andere Partieen in dem Leben unseres Dichters durch die überlieferten Notizen auch nur mangelhaft unterrichtet sind, so tritt uns Shakspere als tiefer Kenner und eifriger Anhänger des Kultus der Freundschaft um so viel klarer und voll-

ständiger in seinen Werken entgegen und zwar zunächst in seinen Sonetten. Welche Deutung man auch unter den mannigfachen bisher lautgewordenen Interpretationsversuchen für diese Blüthen der Shakspere'schen Lyrik adoptiren mag, sei es nun eine autobiographische, die darin den Reflex persönlicher innerer und äusserer Erlebnisse des Dichters finden will, sei es eine objective, welche nur fingirte Verhältnisse darin erblickt, die sich zwischen Geschöpfen einer poetischen Phantasie in buntem Wechsel der Empfindungen und in deren Conflicten abspielen — darin werden doch alle Commentatoren einig sein, dass die Wahl eines solchen von der herkömmlichen Sonettendichtung abweichenden Themas und noch mehr die Behandlung desselben von Seiten des Dichters sein lebhaftes Interesse und sein eindringendes Studium des Wesens der Freundschaft beurkundet. Was aber ihn da zu einer lyrischen Bearbeitung solcher ihm am Herzen liegenden Probleme anreizte, das musste natürlich auch in seinen Dramen sich gelegentlich offenbaren, unbeschadet der meistens ganz anders gearteten Stoffe, die er dort viel objectiver zu gestalten hatte, ohne dass sie für eine volle Entwickelung seiner Lieblingsmaterie immer den erforderlichen freien Spielraum dargeboten hätten.

Im Nachfolgenden ist nun der Versuch gemacht, an den betreffenden Dramen gleichsam den subjectiven Freundschaftssinn Shakspere's neben der objectiven Behandlung des ihm jeweilig vorliegenden Stoffes nachzuweisen oder wenigstens dessen Spuren darin zu verfolgen. Wie sich die Analyse, welche zu solchem Zwecke das geeignetste Werkzeug gewährt, selbstverständlich zur Erreichung ihrer Resultate auf die hier in Frage kommenden Personen im Schauspiel, d. h. auf die darin vorgeführten Freundespaare, zu beschränken hat, alles Uebrige aber übergehen muss, so wird sie auf diesem Gebiete ihrer Untersuchung besonders auf zwei Momente ihr Augenmerk zu richten haben: einmal auf den Nachweis, dass Shakspere den ihm in seinen Quellen etwa vorliegenden Freundschaftsstoff erweitert, vertieft und in das rechte, seiner Anschauung gemässe Licht gesetzt hat, und zweitens auf den Nachweis, dass er diesen Stoff, wo er ihn in seinen Quellen nicht

vorfand, aus eigner Erfindung hinzugethan und mit dem ihm Vorliegenden unauflöslich verknüpft hat.

Eine strengere Beweisführung hätte vielleicht zu ihren Belegen die Citate aus dem Originaltexte der Dramen in extenso verlangt, aber damit zugleich einen ungleich weiteren Raum in Anspruch genommen, als ich mit dem meiner Abhandlung einmal zugedachten Umfange verträglich erachten konnte. Ich habe mich daher begnügt, solche Stellen in abkürzender Paraphrase, seltener in wörtlicher prosaischer Uebersetzung, mitzutheilen. Da ich überall das Wesentliche darin wiedergegeben, so wird dasjenige, worauf es mir ankommen musste, sicherlich auch so erreicht sein.

Ein summarisches Verfahren musste ich da einschlagen, wo, wie in der Analyse der Freundschaftspartie der *Two Gentlemen of Verona,* eine durchgängige Bezugnahme auf Shakspere's geistesverwandte Sonette als die beste Illustration sich empfahl. Hätte ich da in Details mich einlassen wollen, so wären ganze Reihen der Sonette auszuschreiben gewesen. Statt dieses störenden Ballastes hielt ich es für angemessener, auf meine frühere Abhandlung über Shakspere's Sonette zu verweisen, die im ersten Bande des Jahrbuchs und in meinen »Abhandlungen zu Shakspere« (Elberfeld bei Friderichs 1878) sich findet. Die dort gegebene Analyse und Inhaltsanzeige genügt vollkommen, um die hier betonte innige Verwandtschaft seiner lyrischen Poetik und seiner dramatischen in jener Jugendperiode unseres Dichters darzuthun.

Das früheste Drama unseres Dichters, welches ein Freundschaftsthema behandelt, ist *The Two Gentlemen of Verona.* Und zwar hat Shakspere dieses Thema gleichsam geflissentlich und ganz selbstständig in einer Weise gefasst, die von der in seinen übrigen Dramen beobachteten Art merkwürdig abweicht. Wo er sonst in seinen Schauspielen ein Freundespaar auftreten lässt, nimmt dasselbe entweder einen secundären Platz ein, oder es war ihm bereits durch den seiner dramatischen Bearbeitung vorliegenden Stoff dargeboten. Hier aber hat der Dichter eine ursprünglich einfache

Liebesgeschichte aus dem spanischen Schäferroman des Juan de Montemayor, die sich lediglich zwischen einem zeitweilig treulosen Liebhaber und den beiden Gegenständen seiner wechselnden Neigung abspielt, zu einer höheren Bedeutung und einem interessanteren psychologischen Objecte erhoben, indem er diese Episode des Romans aus seiner Phantasie ausstattete und verquickte mit dem hinzugefügten Contraste des treuen und des treulosen Freundes. So dürfen wir, abgesehen von andern innern und äussern Gründen, welche für die chronologische Bestimmung dieses Schauspiels als einer Shakspere'schen Jugendarbeit sprechen, die Abfassung desselben in die frühere Lebensperiode des Dichters versetzen, da er in einer Reihe von Sonetten dasselbe Thema vielseitig beleuchtete: die Conflicte nämlich, die aus der blinden und schwärmerischen Hingebung des würdigen Freundes an den unwürdigen Freund in der Rivalität um eine Geliebte entstehen. Dieselben Gesichtspunkte, die sich aus solchen freiwilligen Täuschungen und bittern Enttäuschungen in der lyrischen Gestaltung der Sonette ergeben, hat Shakspere hier dramatisch in's Auge gefasst. Eine Analyse der betreffenden Partieen des Dramas wird daher füglich durch die gelegentliche Verweisung auf die entsprechenden Sonette erläutert.

Das Verhältniss zwischen den beiden Freunden Valentin und Proteus im Momente der Abreise des Ersteren erscheint zunächst als das herzlichste. Nachdem Proteus vergebens versucht hat, seinen Freund zum Bleiben zu veranlassen, während ihn selbst seine Liebe zur Julia an Verona fesselt, nimmt er zärtlichen Abschied von dem Scheidenden. Proteus' Charakterschwäche, die später im Drama so verhängnissvoll hervortritt, lässt uns der Dichter schon ahnen in dem monologischen Selbstbekenntniss, das er ihm in den Mund legt nach dem Weggang seines männlicheren Freundes. In ähnlicher Weise hat der Dichter auch in manchen Sonetten den demoralisirenden, erschlaffenden Einfluss der Liebe auf den Freund betont. — Einen weiteren Fingerzeig zum Verständniss des haltlosen Charakters dieses Proteus bietet dann die Bereitwilligkeit, mit der er dem Beschluss seines Vaters sich fügt, ihn nach Mailand zu senden, wohin Valentin ihm vorausgegangen

ist. In die Trennung von der angeblich zärtlich Geliebten findet er sich so leicht, dass wir den Betheuerungen treuesten Liebesgedenkens, mit denen er von ihr scheidet, kaum unsern Glauben beimessen können. Und die frohe Aussicht, mit seinem Valentin in Mailand wieder zusammenzusein, scheint ihm dabei nicht einmal in den Sinn zu kommen, wenigstens erwähnt er sie mit keinem Worte. Im schroffsten Gegensatze zu dieser oberflächlichen Gleichgültigkeit des Proteus steht Valentin's begeistertes Lob seines Freundes, als der Herzog ihm dessen bevorstehende Ankunft meldet. Wie er da in seiner Freundschaftsschwärmerei dem Proteus alle Vorzüge zuschreibt, die er selbst, aber eingestandener Massen nicht Proteus, besitzt, so dichtet in manchen Sonetten auch der Dichter dem Freunde alle möglichen vortrefflichen Eigenschaften an, freilich um wiederum in andern Sonetten seine eigne Verblendung und Enttäuschung um so bitterer zu beklagen. Hätte der redliche Valentin auch nur eine Ahnung von der Flatterhaftigkeit seines Freundes, so würde er schwerlich die von ihm verehrte Silvia bitten, ihre Gunst auch dem Proteus in demselben Maasse wie ihm selber zuzuwenden — eine Arglosigkeit seinerseits, die er denn bald genug zu bereuen hat, wie in den Sonetten der Dichter ebenso unvorsichtig war, den Freund bei der Geliebten zu introduciren und so den ersten Anlass zu der beiderseitigen Treulosigkeit gegen ihn zu geben. Noch schlimmer als in den Sonetten ist es aber im Drama, wenn Valentin den Proteus zum Vertrauten seiner heimlichen Liebschaft mit der Silvia macht und ihn zu deren Förderung um seinen Rath und Beistand bittet, ohne zu ahnen, dass schon beim ersten Anblick der Silvia Proteus selbst sich in sie verliebt hat. In der That spricht der im nachfolgenden Monologe mit gleichem Cynismus diesen Neigungswechsel wie das Erkalten seiner Freundschaft für Valentin als etwas Selbstverständliches aus. Das Resultat seines doppelten sittlichen Treubruchs äussert er dann unverholen in dem Schlusswort seines Monologs: wenn er seine von Julia zu Silvia abschweifende Liebe bezähmen könne, so wolle er es thun; wenn aber nicht, so wolle er alle seine List anwenden, der Silvia habhaft zu werden.

In einem folgenden Monologe sucht Proteus den dreifachen Treubruch, den er begehen will, gegen Julia, gegen Silvia und gegen Valentin, mit der schönen Moral vor sich zu rechtfertigen, er stehe sich selbst doch näher, als sein Freund. So entschliesst er sich denn kurz und gut, dem Vater der Silvia den ihm von Valentin im Vertrauen mitgetheilten Entführungsplan zu verrathen, um durch die Verbannung Valentin's sich selber freieren Spielraum für seine Bemühungen um Silvia zu verschaffen. In der Scene, in der er dieses hinterlistige Vorhaben ausführt, zeigt er sich denn als vollendeten Heuchler: nur sein Pflichtgefühl, sagt er, und seine Dankbarkeit gegen den Herzog, der seine Tochter einem anderen Freier, dem Thurio, bestimmt habe, zwinge ihn, das Gesetz der Freundschaft zu brechen, die ihn mit Valentin verknüpfte. Sein böser Anschlag gelingt ihm nur zu gut. Der ergrimmte Herzog schickt den Valentin in die Verbannung, und Proteus spielt nun dem betrogenen Freunde gegenüber den bedauernden Tröster und Rathgeber und erbietet sich zum Beförderer des Briefwechsels zwischen den beiden Liebenden, wie auch in den Sonetten gelegentlich der Dichter selbst zum Vermittler zwischen dem treulosen Freunde und der treulosen Geliebten sich hergeben muss.

Der verbannte Valentin geräth auf seiner Reise von Mailand nach Verona in die Gesellschaft anderer wegen verschiedener Händel Verbannter, die ein, nur etwas verfeinertes, Räuberleben führen und nun ihn als einen Mann von höherer Bildung zu ihrem Hauptmann erwählen. Er nimmt diese zweifelhafte Würde unter der Bedingung an, dass sie keinen unschuldigen Weibern und armen Reisenden Gewalt anthun.

Proteus ist, wie er selbst in seinem nächsten Monologe bekennt, durch seine vielfache Treulosigkeit bei seinen Bemühungen um die Gunst der Silvia nicht gefördert worden. Vielmehr muss er sich von ihr seine Falschheiten gegen Julia und gegen Valentin bitter vorwerfen lassen. Bei dem Ständchen, das er der seine Schlechtigkeit durchschauenden, spröden Geliebten darbringen lässt, wird er von Julia, die ihm in Männerkleidung nach Mailand gefolgt

ist, belauscht und nimmt sie dann unerkannt später als Pagen in seinen Dienst, um sie als solchen u. A. auch zur Silvia zu senden. Letztere, um sich den lästigen Bewerbungen ihrer beiden Freier Proteus und Thurio zu entziehen, begiebt sich auf die Flucht und geräth in die Hände der Genossen Valentin's, aus denen der ihre Flucht verfolgende Proteus sie befreit. Die letzte Scene, vom Dichter, wie das bei seinen Schlussscenen häufiger der Fall ist, flüchtiger skizzirt, führt denn die Lösung aller Wirren in einer Weise herbei, die dem Dichter und dem Publikum, für das er schrieb, immerhin befriedigend erscheinen mochte. Valentin ist in seinem Versteck Zeuge der ungestümen Werbungen des Proteus um die von ihm befreite Silvia und tritt, da ihm endlich die Augen aufgehen über den Unwerth seines falschen Freundes, dazwischen in dem Augenblicke, da Proteus mit dem Ausruf: »Wer beachtet einen Freund, wo es sich um Liebe handelt?« der Silvia Gewalt anthun will. Valentin's energische Strafrede bezeugt, eine wie schwere Wunde seinem Herzen der vermeintliche, so zärtlich von ihm geliebte Freund geschlagen hat. Ein Ton der tiefsten Wehmuth wird in dieser Anklage und Klage laut neben dem der gerechtesten Entrüstung. Und wie in den Sonetten auch der Dichter die Untreue des Freundes öfter beklagt als verdammt, wie er da noch immer für den reuigen Freund einen Platz in seinem Herzen offenhält, so scheint der Dramatiker es auch hier ganz in der Ordnung zu finden, dass Valentin auf ein einfaches kurzes Reuebekenntniss des Proteus und auf dessen Bitte um Vergebung, sich für zufriedengestellt und den Freund wiederum für redlich erklärt. Etwas zu weit für die gewöhnliche Auffassung scheint er allerdings in seiner Grossmuth zu gehen, wenn er dem Proteus nicht nur verzeiht und seine alte Freundschaft wieder schenkt, sondern auch überdies das, was ihm selber von Silvia angehöre, dem Proteus überweist. Die Commentatoren haben denn auch an diesem für uns befremdlichen Passus vielfachen Anstoss genommen und vielfache Textänderungen vorgeschlagen oder auch die Stelle für interpolirt oder defekt ausgegeben. Aber der Context zwingt uns, die ursprüngliche Version unangefochten zu lassen, denn die Ohnmacht,

in welche unmittelbar nach dieser auffälligen Erklärung Valentin's Julia fällt, die als vermeintlicher Page des Proteus zugegen ist, erklärt sich einfach nur aus ihrer Ueberzeugung, dass ihr Proteus für sie verloren wäre, wenn er das grossmüthige Anerbieten Valentin's annehmen sollte. Endlich darf daran erinnert werden, wie eine ähnliche Verzichtleistung auf die Geliebte zu Gunsten des treulosen Freundes auch in den Sonetten gleichsam als ein Akt des Heroismus in der Freundschaft dargestellt wird. Dass übrigens Proteus den allzu grossmüthigen Freund mit seiner Resignation nicht beim Worte zu nehmen hatte, dafür sorgte einerseits die Anwesenheit der Silvia, die auf solchen Tausch schwerlich eingegangen wäre, andererseits die sich in ihrer wahren Gestalt enthüllende Julia, zu der Proteus dann eben so leicht zurückkehrt, wie er früher sie leicht verlassen hatte. Die einzige Busse, welche ihm von Valentin auferlegt wird, soll ja darin bestehen, dass er den Bericht seiner wechselnden Liebschaften mit anhören muss. Auch in den Sonetten werden ähnliche leichte Bussen dem Freunde auferlegt, nachdem der Dichter, von dessen Reuethränen gerührt, ihm Alles, was er an ihm gesündigt, verziehen hat.

Das zweite Drama, das unser Dichter zur Verherrlichung der Freundschaft verfasst hat, *The Merchant of Venice,* gehört wie einer späteren Entstehungszeit so auch einem anderen Ideenkreise an, als das eben betrachtete. Nicht um eine blinde und deshalb schmählich getäuschte Hingebung des Freundes an den Freund handelt es sich hier, sondern um eine Freundschaft auf der soliden Basis gegenseitiger Achtung, die denn auch ihren Lohn in der siegreich bestandenen schwersten Prüfung erhält. Wenn in *The Two Gentlemen of Verona* Shakspere, wie wir sahen, seinen Stoff, wie bei den Sonetten gleichen Inhalts, aus seiner eignen Phantasie geschöpft und mit dem andern Stoffe, den ihm die Diana des Juan de Montemayor darbot, zu einem Ganzen verknüpft hat, so fand er für seinen *Merchant of Venice* das Freundespaar bereits in seiner Quelle, dem Pecorone des Giovanni Fiorentino, vorgebildet. Eine charakteristische Modification in der Stellung der beiden Freunde zu einander hat er freilich geglaubt dabei vornehmen zu

müssen. In der Novelle ist das Freundschaftsverhältniss gegründet auf das Pietätsverhältniss der Pathenschaft, die den älteren Ansaldo mit dem jüngeren Gianetto als dem Sohne seines verstorbenen Freundes Bindo verbindet. Bei Shakspere verknüpft kein solches äusserlich gegebenes Band der Pietät den Antonio mit dem Bassanio, sondern die sympathische Seelenstimmung und geistige Wahlverwandtschaft ist es, welche die Beiden in gleicher Lebensstellung und in gleichem Lebensalter zusammengeführt und unauflöslich aneinander gefesselt hat. Der Unterschied ist nur der, dass für den melancholischen Antonio diese Freundschaft fast als sein Lebenselement erscheint, während der lebendige, mehr in der Welt verkehrende Bassanio doch noch andere Interessen kennt und neben der Freundschaft auch die Liebe cultivirt. So erscheint gleich zu Anfang des Dramas Antonio als der Gebende, der in seiner Hingebung an den Freund kaum genug und kaum rasch genug geben kann, und ihm gegenüber Bassanio als der Empfangende, der auf Grund dieser Freundschaft das Geben des Andern gleichsam als etwas Selbstverständliches betrachtet, ohne die Folgen zu erwägen, die aus Antonio's rückhaltloser Freigebigkeit für den Geber entspringen könnten. Wie bereitwillig mit der Aufbietung alles seines Credits Antonio den Bassanio für die Fahrt nach Belmonte zur Portia im Grossen und Ganzen ausrüstet, so ist er ihm auch im Geringfügigeren dabei behülflich, und es ist ein feiner, nicht zu übersehender Zug, wenn Antonio selbst u. A. die säumigen, in der Stadt zerstreuten Genossen Bassanio's aufsucht und deren beschleunigte Abreise betreibt. Den rührenden Abschied Antonio's von dem scheidenden Freunde hat uns der Dichter nicht vorgeführt, wohl aber durch einen anderen Venetianer mit allen Details so anschaulich schildern lassen, dass wir in Solanio's Replik einstimmen möchten: »Ich glaube, Antonio liebt die Welt nur um Bassanio.«

In Bassanio's eben in Belmonte errungenes Liebesglück dringt nur zu rasch die schwere Mahnung an den entfernten, vielleicht für den Augenblick in seinem Wonnerausche vergessenen Freund Antonio durch die Hiobspost aus Venedig. Die tiefe Wirkung, welche der sie meldende Brief auf Bassanio hervorbringt, erhellt

zunächst aus den Worten der Portia, die, das plötzliche Erblassen ihres Bräutigams mit schmerzlicher Bestürzung gewahrend, meint, es müsse ihm ein theurer Freund gestorben sein; denn nichts Anderes könne einen in sich festen Mann so aus der Fassung bringen. Demgemäss lautet denn auch das Bekenntniss des Bassanio, wie viel, wie Alles er dem Freunde verdanke, und wie dieser Freund der Edelmüthigste, im Wohlthun Unermüdlichste sei, der echteste Repräsentant der altrömischen Ehre in dieser Zeit. Wenn Portia so den wahren Begriff von dem Werthe eines solchen Freundes schon aus Bassanio's Schilderung gewinnt und darauf hin bereitwillig die Ansprüche der Liebe vor den Ansprüchen der Freundschaft zurücktreten lässt, so wird dieser Eindruck bei ihr noch verstärkt durch die Lesung von Antonio's Briefe an Bassanio, der in seiner Resignation nur noch den einen Wunsch hegt, vor seinem Tode den Freund noch einmal zu sehen. Aber in rührender Berücksichtigung des eben von Bassanio geknüpften Liebesbandes fügt der Briefschreiber hinzu: »Wenn deine Freundschaft dich nicht überredet zu kommen, so lass meinen Brief es nicht thun.« Und was Antonio in dem Briefe schreibt, das spricht er selbst in der folgenden Scene todesmuthig und ergeben in sein Schicksal aus: »Gott gebe, dass Bassanio komme und mich seine Schuld zahlen sehe, und dann bin ich zufrieden.«

Wie Shakspere schon an einer vorhergehenden Stelle den Preis Antonio's als Mensch und Freund aus dem Munde Dritter verkünden liess, so thut er es auch aus dem Munde Lorenzo's, der in Belmonte nach Bassanio's Abreise zurückgeblieben war. Lorenzo rühmt die Portia, dass sie einen edeln und echten Begriff von gottgleicher Freundschaft habe, indem sie so die Abwesenheit ihres Neuvermählten ertragen habe, und fährt fort, wenn sie wüsste, welch ein Mann Antonio sei und welch ein Freund ihres Gemahles, so würde sie auf ihr Werk noch stolzer sein. Bezeichnend ist Portia's Antwort für die Auffassung unseres Dichters von der weitgehenden Bedeutung der Freundschaft: »Wenn, sagt sie, zwei Seelen das gleiche Joch der Freundschaft tragen, so muss in ihnen auch ein gleiches Verhältniss in allem Aeusserlichen und Innerlichen bestehen.

und deshalb glaube ich, dass dieser Antonio als der Busenfreund meines Gatten nothwendig meinem Gatten gleichen muss. Wie wenig habe ich dann gethan, wenn ich das Ebenbild meiner Seele, d. h. Bassanio's, aus solcher höllischen Grausamkeit losgekauft.« —

Der weitere Verlauf des Dramas dreht sich um andere Interessen als um die Freundschaft Antonio's und Bassanio's, die nur gelegentlich einmal wieder betont wird. Ehe Nerissa und Portia in ihren Verkleidungen in den Gerichtshof treten, sucht Bassanio in der Hoffnung auf einen rechtskundigen Beistand durch Bellario seinem Freunde Muth einzusprechen mit der Versicherung, der Jude solle sein, d. h. Bassanio's, Fleisch, Blut, Knochen und Alles haben, ehe Antonio um seinetwillen nur einen Tropfen Bluts verlieren dürfe. Aber der auf seinen Tod gefasste Freund erwidert nur, Bassanio könne nichts Besseres thun, als fortleben und Antonio's Grabschrift verfassen.

Was weiter im Drama folgt: der durch Portia's sinnreiche Einwirkung herbeigeführte glückliche Ausgang des Gerichtsprozesses und die Wiedervereinigung aller Betheiligten in Belmonte, das bot dem Dichter keinen Anlass für eine fernere Behandlung seines Freundschaftsthemas, es wäre denn, dass diese Wiedervereinigung in Shakspere's Sinne die völlige Gleichberechtigung der Liebe und der Freundschaft als zweier adäquater Grössen implicite darthun sollte.

Ein drittes Freundespaar führt uns Shakspere in seiner ersten Römertragödie *Julius Caesar* vor: Brutus und Cassius. Und zwar hat er auch hier den ihm von Plutarch dargebotenen Stoff, seinem hohen Freundschaftsideale entsprechend, aus seiner eigenen Anschauung in der Dramatisirung desselben sinnig und künstlerisch vertieft. Schon in einer früheren Abhandlung (Jahrbuch XVII), die das Verhältniss des Shakspere'schen *Julius Caesar* zu seinen Quellen im Plutarch erläuterte, hatte ich darauf hingewiesen, »dass unser Dichter durch das ganze Drama hindurch neben der Ermordung Caesar's und deren drohender Nemesis geflissentlich überall den innigen Freundschaftsverband zwischen Brutus und Cassius als ein zweites versöhnendes und milderndes ideales Element seiner

Tragödie betont, in einer Weise, zu der ihm Plutarch keine Handhabe bot.« Zur Bestätigung des damals Angedeuteten fassen wir nun die Scenen näher in's Auge, die, neben der eigentlichen Haupthandlung des Dramas herlaufend, uns die beiden Freunde in ihrem Verhältniss zu einander zeigen. Gleich in ihrem ersten Dialog beklagt sich Cassius, dass Brutus ihm nicht mehr die alte Liebe, die er gewohnt war, bezeuge und den Freund, der ihn liebe, zu unfreundlich und fremd behandele. Brutus erklärt diesen Mangel an freundschaftlicher Hingebung als nur scheinbar und äusserlich, durch Zwiespalt in seinem eignen Geiste herbeigeführt, und giebt zu verstehen, im Herzen bleibe er ganz der Alte seinen Freunden gegenüber. Damit ist denn der Weg gebahnt zu Cassius' vertraulichen politischen Eröffnungen, die auf Caesar's Wegräumung und deren Nothwendigkeit hinauslaufen. Brutus beginnt seine noch zurückhaltende Replik mit der Betheuerung, er hege durchaus kein Misstrauen darüber, dass Cassius ihn liebe. Und diese von Brutus herzlich erwiderte Liebe des Cassius trägt denn nach Shakspere's Auffassung wesentlich dazu bei, den noch schwankenden, durch Gewissensbedenken gehemmten, weichergestimmten Brutus für den Verschwörungsplan des aus härterem Stoff geschaffenen Cassius zu gewinnen. Das Uebergewicht des weniger edeln, aber thatkräftigen Charakters über den edleren, aber bestimmbaren, lässt der Dichter überall hier und weiterhin deutlich durchblicken in der Gegenüberstellung der beiden Freunde. Auch unmittelbar nach Caesar's Ermordung tritt der Unterschied ihrer Gesinnung und Empfindung hervor in der verschiedenen Weise, wie sie den Antonius mit der neuen Ordnung der Dinge auszusöhnen suchen: Brutus, indem er an das patriotische Gefühl des Antonius appellirt, Cassius, als ein scheinbar besserer Menschenkenner, indem er ihm einen grossen Einfluss bei der Vertheilung neuer Würden in Aussicht stellt. — Derselbe Gegensatz spricht sich auch darin aus, dass der arglose Brutus in seinem Pietätsdrange dem Antonius gern verstattet, Caesar's Leichenrede vor dem versammelten Volke zu halten, trotz der wohlberechtigten Warnung des Cassius vor solcher gefahrdrohenden Toleranz. Wenn Cassius dennoch sich dieser

Ermächtigung nicht weiter widersetzt, so beweist solche Nachgiebigkeit andererseits die moralische Gewalt, die der Freund über den Freund ausübt.

Zu Anfang des vierten Aktes erscheint zunächst das bisher bei aller Verschiedenheit der Charaktere so innige Verhältniss zwischen den beiden Freunden getrübt; Brutus hat den Cassius nach Sardes beschieden, um in mündlicher Besprechung die Zwistigkeiten und Klagen auszugleichen, welche sich zwischen den beiderseitigen Heerführern entspannen. Für diese Partie seines Dramas hat unser Dichter nur das Thatsächliche aus dem Plutarch entlehnt, alles Uebrige aber aus seinem psychologischen Interesse an der Darstellung des gefährdeten Freundesbundes hinzugethan. Dazu gehören die feinen Bemerkungen des Brutus gegen Lucilius über die äusserlichen Symptome einer im Erkalten begriffenen Freundschaft, die eben dann ein förmlich-höfliches Benehmen annehme, wenn sie anfängt zu erkranken und zu verfallen. Vollends ganz unserm Dichter gehört der Gang an, den er das mit Recht berühmte Gespräch zwischen Brutus und Cassius von der Entzweiung derselben bis zu ihrer Versöhnung nehmen lässt. Nirgends sonst lässt er die Eigenart der beiden Männer, wie er sie weit mehr aus seiner Auffassung als aus Plutarch's Charakteristik sich construirt hatte, prägnanter hervortreten, als in diesem Meisterstück eines Dialogs, dessen detaillirte Analyse uns hier zu weit führen würde. Nur der Passus, der die Aussöhnung der Beiden abschliesst, mag noch hervorgehoben werden. Cassius fragt: »Hast du nicht Liebe genug, um Nachsicht mit mir zu haben, wenn jene unüberlegte Laune, die ich von der Mutter geerbt, macht, dass ich mich vergesse?« Und Brutus erwidert: »Ja, Cassius, und von nun an, wenn du wieder allzuschroff gegen deinen Brutus bist, so will ich denken, deine Mutter keife, und dich in Ruhe lassen.« — Nicht minder bezeichnend ist weiterhin Cassius' Ausruf, da er hört, welchen Schmerz Brutus um Portia's Tod in sich barg: »Wie kam ich mit dem Leben davon, als ich da so mit dir haderte!« — Bekräftigt wird dann der neugeschlossene Bund der wiedergefundenen Freunde durch den Becher Weins, den sie sich zutrinken. In diesem Trunke will

Brutus alle Unfreundlichkeit begraben, und Cassius' Herz dürstet danach, ihm in diesem Trunke Bescheid zu thun: der Wein möge den Becher überströmen, denn Cassius könne nicht zu viel von Brutus' Liebe trinken. Noch einen Rückblick auf das Vorgefallene wirft Cassius am Schluss der Scene, wenn er den Wunsch ausspricht, dass nie wieder eine solche Spaltung zwischen ihre Seelen kommen möge, wie in dem schlimmen Beginne dieses Abends. Wenn auf diese Apostrophe Brutus einfach antwortet: »Alles ist gut«, so bezeichnet auch hier unser Dichter den Contrast zwischen dem leidenschaftlich erregbaren Charakter des Cassius und dem ruhigeren, in sich gekehrten seines Freundes.

Zum letzten Male finden wir die Beiden vereint in ihrem Abschiede von einander und in ihrer Erwartung der Entscheidungsschlacht, deren zweifelhaftem Ausgange sie mit gleicher männlicher Fassung entgegensehen. Für immer und für immer rufen sie sich ein Lebewohl zu, falls die Götter es nicht so fügen sollten, dass sie als Freunde im Frieden *(lovers in peace)* ihre Tage vereint bis ins Alter fortführen dürfen. — Nur den todten Cassius begrüsst Brutus dann noch einmal als den »letzten aller Römer«, dem er mehr Thränen schulde, als er jetzt schon entrichten könne. — Eine andere Schuld sollte er ihm ohnehin bald zahlen, indem er im Tode dem Freunde nachfolgt, mit dem er im Leben so eng verbunden war.

Wenn in Shakspere's *Julius Caesar* das Freundschaftsverhältniss, obwohl vom Dichter mit sichtlicher Vorliebe hervorgehoben, gegen die Haupthandlung der Tragödie zurücktritt, so ist das noch in weit höherem Grade der Fall in *Romeo and Juliet*, wo der eigentliche Inhalt des Dramas nur eine sehr partielle Betheiligung dieses ihm eigentlich fremden Elementes zuliess. Wo den Mittelpunkt der Tragödie so ausschliesslich die Schicksale eines leidenschaftlich zu einander hingerissenen Liebespaares bilden, da hat die Freundschaft keine entscheidende Stimme und Einwirkung mehr. Und doch hat der Dichter auch für sie einen immerhin bescheidenen Platz zu ermitteln gewusst, indem er dem liebenden Romeo nicht bloss einen, sondern sogar zwei in ihrem Naturell scharf unter-

schiedene Freunde an die Seite stellte. Da ist es denn für Shakspere's Freundschaftsbedürfniss bezeichnend, dass er diese Genossen seines Helden selbst geschaffen hat. In Brooke's Gedichte, dem er sonst als seiner fast ausschliesslichen Quelle in der Wahl seiner Personen wie in dem Gange der Handlung so treu gefolgt ist, erscheint der friedfertige, sanftmüthige Benvolio gar nicht, und der humoristische, händellustige Mercutio nur gelegentlich, und nirgendwo erscheint er als Romeo's Freund. Zunächst bedurfte, in Shakspere's Auffassung, Romeo solcher Vertrauten, gegen die sich sein liebebedrängtes Herz Luft machen, deren Trost- und Mahnreden er wenigstens anhören konnte. Aber auch in den fortschreitenden Gang der Handlung sollten sie eingreifen, da Romeo erst durch den Tod seines Freundes Mercutio zu dem verhängnissvollen Zweikampf mit Tybalt sich reizen lässt. In anderer, aber ebenfalls verhängnissvoller Weise hatte schon vorher Benvolio in den Gang des Dramas eingegriffen, wenn er Romeo zum Besuche des Festes der Capulets überredet, in der wohlmeinenden Absicht, ihm seine hoffnungslose Liebe zur Rosaline zu verleiden durch den Anblick schönerer Mädchen, unter denen, zu Romeo's Unglück, Julia die Schönste sein sollte. Nach Mercutio's Tode und Romeo's Verbannung lässt der Dichter den Benvolio, für den er keine weitere Verwendung wusste, stillschweigend aus dem Drama verschwinden; denn die kurze in der letzten Scene dem alten Montague in den Mund gelegte Notiz, dass auch der junge Benvolio gestorben sei, gehört offenbar nicht unserem Dichter an, sondern dem Bearbeiter der ersten Quartausgabe, wo sie sich allein findet.

Wie in *Romeo and Juliet* konnte auch in *Hamlet* die Rolle des Freundes nur eine sekundäre sein und in der That noch weniger als in dem eben berührten Drama in den Gang der Handlung eingreifen. Dennoch hat auch hier der Dichter dem Helden seiner Tragödie, der freilich die ihm auferlegte Last allein zu tragen hat, zum Trost und Beistand den treuen Freund verliehen in dem wohlgesinnten feinfühligen Horatio. Ihm fällt zunächst die Aufgabe zu, den jungen Prinzen, seinen Studiengenossen in Wittenberg, von der Geistererscheinung des Vaters zu unterrichten und ihn dann zu

begleiten auf den nächtlichen Schauplatz der abermaligen Wiederkehr des Geistes. Das entsetzliche Geheimniss der Mordthat sowie das ihm zugewiesene Rächeramt, das der Geist des Vaters ihm offenbart, verschweigt Hamlet allerdings Anfangs wie dem ihm fernerstehenden Marcellus, so auch dem ihm so befreundeten Horatio. Aber später hat er diesem, seinem einzigen Vertrauten, doch den ganzen Hergang des Todes seines Vaters mitgetheilt, noch ehe, wie es scheint, er dessen Zeugniss gegen seinen Oheim bedurfte. Da leitet er die Aufforderung, mit ihm vereint die Wirkung des projektirten Schauspiels auf den schuldbewussten Meuchelmörder zu beobachten, mit Worten ein, welche uns, indem sie gleichsam aus dem Rahmen des Dramas heraustreten, des Dichters eigene Ansicht über die richtige Wahl und die Würde eines echten Freundes darlegen. Zunächst gehört dazu die Unabhängigkeit der Gesinnung, die auch ohne andern Besitz als den guten Lebensmuth, es verschmäht zu kriechen und zu schmeicheln. Ferner die männliche Fassung, die alle ihr auferlegten Leiden gleichmüthig als nicht vorhanden besteht und in der glücklichen Mischung des Temperaments und des Urtheils sich nicht zum beliebigen Spiel der Glücksgöttin hergiebt. Als einen solchen Gerechten hat Hamlet seinen Horatio vor allen Andern von jeher erkannt und geliebt und deshalb ihm allein sein furchtbares Geheimniss und sein Rächeramt offenbart. Nachdem Horatio Hamlet's lauernde Beobachtung der Gesichtszüge und der Haltung des sich verrathenden Königs bei der Aufführung des Schauspiels lediglich bestätigt hat, verlieren wir ihn eine Weile aus dem Auge, da Hamlet seiner vorläufig für seinen Zweck nicht weiter bedarf. Erst während Hamlet's Seefahrt tritt er wieder auf als Fürsprecher der armen Ophelia bei der Königin. Und bald darauf empfängt er den Besuch des Matrosen, bei dessen Anmeldung er sagt, er wisse nicht, von woher er begrüsst sein sollte, ausser von Hamlet. Und wirklich bringen ihm diese Schiffsleute einen Brief Hamlet's, der ihn zu sich bescheidet und sich unterschreibt: »Der, den Du als den Deinigen kennst, Hamlet.« — So finden wir die beiden Freunde wieder vereinigt auf dem Kirchhof, wo die Todtengräber das Grab für die Selbstmörderin Ophelia graben. Es

erscheint auffällig und nur durch Hamlet's stets wechselnde Stimmung und abspringende Laune erklärlich, dass der eben Heimgekehrte die Schicksale seiner Fahrt, auf deren Mittheilung sein Brief Horatio im Voraus begierig gemacht, erst viel später seinem Freunde berichtet und sich statt dessen jetzt lieber mit ihm in melancholischen Kirchhofsgedanken ergeht. Der Leichenzug unterbricht ihn darin, und seine Entdeckung, dass es Ophelia sei, die begraben wird, führt zu jener leidenschaftlichen Scene zwischen ihm und Laertes, in welche Horatio — wenigstens nach der Lesart der Quarto — sich nur mit einem kurzen Beschwichtigungswort einmischt. — Zu Anfang der folgenden Scene ist bereits Hamlet mitten in dem aufgeschobenen Berichte von seiner Seefahrt und zeigt dabei dem Freunde den Uriasbrief, den der König den Begleitern Hamlet's nach England mitgegeben hatte. Zu allem Ueberfluss appellirt er noch einmal an das Urtheil Horatio's, ob es nicht seine Pflicht sei, den Schurken, der so viele Schandthaten begangen, dafür todtzustechen zum gerechten Lohn — eine Frage, welche Horatio nach allem Vorhergegangenen füglich unbeantwortet lassen durfte. — Am bedeutendsten tritt Horatio bei der Katastrophe hervor, wo der sterbende Hamlet ihm, als dem einzig dazu Befähigten, die Mission ertheilt, seine, d. h. Hamlet's Sache zu seiner Ehrenrettung den damit Unbekannten richtig darzustellen. Und als Horatio nichtsdestoweniger zu dem nicht völlig geleerten Giftbecher greift, um dem geliebten Prinzen in den Tod zu folgen, entreisst er ihm denselben und beschwört ihn, wofern er ihn jemals geliebt, weiterzuleben, damit Hamlet's Name nicht entstellt auf die Nachwelt gelange. Indem, der letzten Bitte des Freundes entsprechend, Horatio sich anschickt zu einer vollständigen öffentlichen Berichterstattung über alles bisher für die Welt in Dunkel Gehüllte, ergiebt sich daraus für uns ein neues Motiv des Dichters, seinem Helden diesen Freund beigesellt zu haben.

Noch ein zweites Freundespaar führt uns Shakspere in dieser Tragödie vor, das aber trotz seines tragischen Ausgangs im Verlaufe des Dramas eher eine halbkomische Wirkung hervorbringt: Rosenkrantz und Guildenstern, die nirgendwo getrennt auftreten

und auch kaum getrennt sich denken lassen; so identificirt sind sie in ihrem äusseren und inneren Habitus, dass sie schlechthin für eine Person gelten können. Wie Horatio von Jugend auf mit Hamlet befreundet war, mögen sie dem argwöhnischen Könige geeigneter als dieser erscheinen, den Grund von Hamlet's Umwandlung zu erforschen. Mit der loyalen Dienstbeflissenheit, welche die Beiden in Ermangelung anderer Charaktereigenschaften auszeichnet, übernehmen sie bereitwilligst diesen ehrenvollen Auftrag und gehen schleunig an dessen Ausführung. Hamlet begrüsst die alten Freunde zu Anfang arglos und herzlich. Aber als er in seinem misstrauischen Scharfsinn die Spione des Königs in ihnen wittert, hänselt er sie in seinen verfänglichen Reden auf das Unbarmherzigste, ohne dass die Beiden viel davon merken oder sich in ihrer devoten Beeiferung um Hamlet dadurch stören lassen. Noch viel unbarmherziger freilich verfährt er mit ihnen, als sie sich dazu hergeben, ihn auf der Fahrt nach England zu begleiten, einverstanden, wie er selbst wenigstens muthmasst, mit dem Plane des Königs, ihn dort hinrichten zu lassen. Da geschieht denn, was Hamlet schon vorher seiner Mutter anvertraut hatte. Seine beiden Schulgenossen, denen er traut wie Nattern mit Giftzähnen, sollen ihn den Weg zur Schurkerei führen, und so will er die Minirer mit ihrer eigenen Petarde in die Luft sprengen. So fälscht er den königlichen Brief, der ihn dem Tode weiht, und statt seiner trifft seine beiden Reisegefährten in England das ihm zugedachte Loos. Aus seinem Dialoge mit Horatio, in welchem nachträglich diese Vorgänge verhandelt werden, erhellt, dass der von ihm herbeigeführte Untergang der Beiden sein Gewissen wenig belastet, denn, sagt er, ihre Vernichtung erfolgt durch ihre eigene einschmeichelnde Dienstbeflissenheit, mit der sie sich um diese Sendung bemüht haben. Und derselben Ansicht scheint auch Shakspere gewesen zu sein, nach der Charakteristik und der Stellung, die er Hamlet's Jugendfreunden und Unglücksgenossen im Drama angewiesen hat.

In sein Lustspiel *Twelfth Night, or, What You Will* hat unser Dichter die Episode eines Freundschaftsverhältnisses hineingebracht, das er in den von ihm wahrscheinlich benutzten Quellen nicht

vorfand. Dem Bruder der Viola, Sebastian, ist in leidenschaftlicher Hingebung der Schiffskapitain Antonio zugethan. Seine Anbetung, wie er selbst diese Freundschaft bezeichnet, geht so weit, dass er ihm in die Residenz seines Todfeindes, des Herzogs Orsino, folgt, trotz aller Gefahren für ihn und aller Abmahnungen von Seiten Sebastian's. Und nicht bloss aus inniger Sehnsucht nach einem Wiedersehen sucht er ihn dort auf, sondern auch in der argwöhnischen Sorge um das, was dem ortsunkundigen Freunde in der Fremde zustossen möchte. Da er ihn auf seinen Wanderungen durch die Stadt nicht begleiten darf, drängt er dem wenig Bemittelten seine Börse auf und verabredet ihr späteres Zusammentreffen in einem bestimmten Gasthofe. Trotz seiner Vorsicht wird Antonio aber doch von den Gerichtsdienern des Herzogs entdeckt, als er gerade dem vermeintlichen Pagen, der Viola, die er für ihren täuschend ähnlichen Bruder Sebastian hält, in dem Kampfe mit dem närrischen Junker Beistand leistet. Da er verhaftet wird, bedarf er seiner dem Sebastian aufgedrungenen Börse und fordert sie von der zurück, die er für Sebastian hält, auch dann noch, als der vermeintliche Page erklärt, er kenne ihn nicht. Das Pathos, in welchem Antonio seine Entrüstung über die undankbare Verleugnung von Seiten des so heissgeliebten, einst aus Todesgefahr von ihm geretteten Freundes Luft macht, scheint aus Shakspere's eigener tiefer Freundschaftsempfindung geschöpft zu sein und erinnert an einige ebenso pathetische Stellen in den Sonetten, wo die innere Schlechtigkeit des Freundes mit dessen äusserer Schönheit contrastirt wird. Auch nachher, wo der Herzog Orsino den ihm gefangen vorgeführten Antonio fragt, wie er so dreist in dessen Bereich sich gewagt habe, giebt er als Grund seine Liebe zu Sebastian an, die er selbst jetzt einen Zauber nennt, seine Treue gegen den Freund, der ihn jetzt aus Feigheit verleugne, nachdem er ihm das Leben gerettet und drei Monate lang sein unzertrennlicher Genosse gewesen sei. — Die verschiedenen Wirren, die aus der Aehnlichkeit der beiden Geschwister entstanden, lösen sich erst bei deren gleichzeitiger Erscheinung, und so finden sich auch die beiden Freunde wieder, und Sebastian begrüsst den Antonio mit dem Ausruf: »Wie

haben die Stunden mich gefoltert und gemartert, seit ich dich verlor!«

Dass unser Dichter, der sonst in seinen Dramen so verständnissinnig das Freundschaftsthema vertieft, wo er es in seinen Quellen findet, oder auch selbstständig da einfügt, wo diese es ihm nicht darbieten, in *Troilus and Cressida* dem berühmten Freundespaar der Griechensage, Achilles und Patroklus, so wenig gerecht geworden ist, das könnte uns Anfangs befremden. Aber die rein äusserliche, um nicht zu sagen, skurrile Behandlung, die er diesem Verhältniss hat angedeihen lassen, erklärt sich doch hinlänglich aus der parodistischen Fassung, in welcher er diesen durch mittelalterliche Legenden ihm vermittelten Stoff der Trojanersage dramatisirt hat. So theilen Achilles und sein Busenfreund nur das Loos aller übrigen griechischen Helden, mit sehr geringem oder, noch schlimmer, mit lediglich scheinbarem Respekt ironisch von Shakspere traktirt zu werden. Intim genug erscheinen allerdings die Beiden mit einander verknüpft, so intim, dass ihre Freundschaft bei dem frivolen Spötter Thersites den bedenklichsten Anspielungen und Deutungen unterliegt. Aber auch in der Schilderung des weisen und ehrbaren Ulysses erscheint Patroklus zunächst fast nur als der Possenreisser des Achilles, auf dessen Geheiss und zu dessen Belustigung er ihm die griechischen Heerführer in arger Travestie vorspielen muss. Später versieht Patroklus bei Achill die nicht viel vornehmere Rolle eines höhern Kammerdieners, der zwischen dem in seinem Zelte schmollenden Freunde und den vergebens um Zulass bittenden griechischen Befehlshabern die Bescheide hin- und herträgt, während Achilles unterdess da drinnen an den Spässen des Thersites sich ebenso amüsirt wie sonst an denen seines geliebten Patroklus. Einigermassen steigt der Letztere in seiner Stellung, wenn er als Rathgeber seines Freundes die eindringlichsten Mahnreden des Ulysses mit seinen eignen verstärkt. Während Ulysses als Ursache von Achilles' träger Unthätigkeit im Kriege dessen Liebe zur Polyxena, Priamus' Tochter, insinuirt, deutet daneben Patroklus ein anderes Motiv an: Patroklus' geringe Kriegslust und Achill's grosse Liebe zu ihm sollen diese schimpfliche Zurück-

haltung, die man also dem Patroklus Schuld gebe, veranlassen. Daran schliesst er dann die Aufforderung, Achill möge diese Liebesfesseln von sich abschütteln, wie der Löwe einen Thautropfen von seiner Mähne. Anfänglich scheint Achilles in der That den beredten Mahnungen des Ulysses und des Patroklus nachzugeben. Er will am folgenden Tage den Kampf mit Hektor, nachdem er ihn vorher noch in seinem Zelte bewirthet, bestehen. Aber da erhält er einen Brief von der Hekuba und ein Gedenkzeichen von der Polyxena, die ihn an seinen Eidschwur erinnern, und vorbei ist es mit all seiner plötzlich aufgetauchten Kampflust. Er denkt nur daran, sein Zelt zum Bankett für Hektor zu schmücken, wobei Patroklus ihm hülfreiche Hand leisten muss. — Erst wenn sein Freund im Kampfe gefallen, und dessen Leiche in Achilles' Zelt gebracht wird, rafft dieser sich zur Rache auf. Patroklus' Wunden haben, wie Ulysses von ihm sagt, sein träges Blut aufgeregt und er bewaffnet sich, weint, flucht und gelobt Vergeltung für den Todten. Auf dem Schlachtfelde, dessen verschiedene Vorgänge der zum Ende eilende Dichter nur sehr flüchtig skizzirt, erschlägt Achill, von seinen Myrmidonen umgeben, in wenig heldenhafter Weise den wehrlosen Hektor und lässt dessen Leichnam von seinen Leuten an den Schweif seines Rosses binden, um ihn durch das Feld zu schleifen. Von Patroklus und der für ihn genommenen Rache ist im Munde Achill's nicht weiter die Rede bei dieser Gelegenheit.

Die Freundschaften, welche wir bisher in Shakspere's Dramen zu betrachten hatten, waren nicht bloss durch das Band gegenseitiger Neigung und Anhänglichkeit geknüpft, sondern auch auf Altersgleichheit gegründet. Damit war naturgemäss eine gewisse Uebereinstimmung der Ansichten und der Individualität bedingt, da die Freunde doch auf derselben Basis ihres Lebens und Strebens standen. Anders aber musste sich das Verhältniss gestalten zwischen einem älteren Freunde und einem jüngeren, und ein solches hat uns der Dichter in seinem *Coriolanus* vorgeführt, geschaffen kann man sagen, denn seine Plutarchische Quelle bot ihm in dieser Beziehung nichts Aehnliches dar. In Plutarch's Biographie erscheint Menenius Agrippa als der wohlgesinnte, versöhnliche Senator, der

durch seinen Fabelbericht von dem Streite des Bauches mit den übrigen Körpertheilen die aufrührerischen Plebejer beschwichtigt, der aber sonst mit dem jüngeren Marcius Nichts zu thun hat. Erst unserm Dichter blieb es vorbehalten, diese beiden bis dahin getrennten Persönlichkeiten durch das Band der innigsten Freundschaft zu verknüpfen. Zunächst zeigt uns Shakspere sie nur als politische Gesinnungsgenossen, als patrizische Widersacher der Plebejer und der plebejischen Wühlereien; nur dass Menenius seine Stellung denselben gegenüber in das Gewand der Volksfreundlichkeit hüllt, während Coriolanus in seiner leidenschaftlichen Weise seinem Abscheu gegen diese Neuerer den möglichst schroffen Ausdruck giebt. Erst später im Verlaufe des Dramas tritt das persönliche Verhältniss zwischen Beiden an's Licht. Menenius vertheidigt seinen jungen Freund gegen die Anschuldigungen des Uebermuthes und Trotzes, welche die Tribunen gegen den im Felde Abwesenden richten, und weiss sich gleich nachher vor Wonne kaum zu fassen, als er die Freudenbotschaft von dem Siege und von der nahen Heimkehr seines geliebten Marcius erhält. Und als er gar von dem Briefe hört, den Marcius auch an ihn geschrieben und der in seinem Hause für ihn liegt, erklärt er sich um sieben Jahre verjüngt. Selbst die Wunde, die Marcius aus dem Felde mitbringt, ist dem alten Freunde recht, wenn sie nur nicht zu gross ist, weil die Wunden den Helden zieren, und mit gerechtem Stolze zählt er all die Wunden auf, welche sein Liebling schon bisher davongetragen. Hunderttausendmal heisst er dann den im Siegeskranze Auftretenden willkommen und verwünscht von Herzen Alle, die an seiner Freude keinen Theil nehmen wollen. Auf dem Capitol vor der Senatsversammlung nimmt er zuerst das Wort, wo es sich um die öffentliche Anerkennung und Belohnung der Heldenthaten des Coriolan handelt, und er empfiehlt schliesslich den Volkstribunen die Wahl des Gefeierten zum Consul. Er begleitet ihn auch auf's Forum, wo Coriolan sich um die Stimmen der Bürger für sein Consulat zu bewerben hat, und in der Besonnenheit des Alters ermahnt er den trotzig Widerstrebenden, dabei sich vernünftig zu benehmen und aus politischen Gründen seinem leidenschaftlichen Temperament einen Zwang

anzuthun. Dieselbe Rolle des besonnenen Berathers und Beschwichtigers spielt Menenius auch, leider erfolglos, in der folgenden Scene, wo Coriolan, vergebens von Menenius unterbrochen, in fulminanten Philippiken gegen die aufrührerischen Plebejer und gegen die zu nachgiebigen Patrizier gleichmässig loszieht. Auch nach Coriolan's erzwungenem Weggange übernimmt Menenius in rührend ergreifenden Worten dessen Vertheidigung den Tribunen gegenüber und erbietet sich zum Vermittler zwischen ihnen und seinem Freunde, dessen unbändiges und ungebändigtes Naturell er ebenso aufrichtig schildert wie die Verdienste, die er sich im Kampfe für Rom erworben und die nicht mit Undank belohnt werden dürfen. Ebenso erfolglos wie seine bisherigen Bemühungen erweist sich diese Vermittlerrolle; sie scheitert an den neuen, noch heftigeren Ausbrüchen der Leidenschaft seines Schützlings, welche diesem denn endlich die Verbannung aus Rom zuziehen. Mit Thränen, salziger als die eines jüngeren Mannes und giftig für seine Augen, wie Coriolan sagt, nimmt dann der »alte treue Menenius« Abschied von dem Freunde, den er gern in die Verbannung begleiten würde, wenn er nur sieben Jahre von seinen alten Gliedern abschütteln könnte.

Nachdem eine Weile Coriolan in Rom so gut wie verschollen war, kommt plötzlich die Schreckensnachricht, dass er im Bunde mit den Volskern gegen seine Vaterstadt im Anzuge sei. Sein ehemaliger Oberfeldherr Cominius ist ihm in's Lager entgegengesandt, um Fürbitte einzulegen für Rom, hat aber unverrichteter Sache zurückkehren müssen. Jetzt wird dem intimsten Freunde Coriolan's, dem man den meisten Einfluss auf ihn zutraut, dieselbe Gesandtschaft zugemuthet; denn, wie der Tribun Brutus sagt, kennt Menenius den rechten Weg zum Herzen Coriolan's und kann ihn nicht verfehlen. Nach einiger Weigerung, die auf ein begreifliches Misstrauen in den Erfolg seiner Sendung sich gründet, willigt Menenius ein, sein Heil bei dem ehemaligen Freunde, der ihn einst Vater genannt hat, zu versuchen. Mit besserer Zuversicht, als er sie beim Weggang aus Rom geäussert, tritt er im volskischen Lager auf, und in der Meinung, damit den ihm den Durchgang verwehrenden Wachtsoldaten zu imponiren, giebt er sich ihnen als

Freund ihres Feldherrn zu erkennen, als den, der stets über die Heldenthaten Coriolan's Buch geführt und sie, vielleicht gelegentlich bis über die Grenzen der Wahrheit hinaus, proclamirt habe. Als die Wachen ihn dennoch nicht durchpassiren lassen, erscheint Coriolan selbst, und Menenius fleht ihn mit Thränen in den Augen wie ein Vater den Sohn um Schonung für Rom an. Aber vergebens! Dass er früher mit Menenius vertraut gewesen, das soll jetzt, wie Coriolan sagt, eine undankbare Vergesslichkeit lieber aus der Erinnerung vertilgen, als dass das Erbarmen verkünde, wie sehr vertraut sie mit einander waren. Mit diesem Bescheide und mit einem Papier, wahrscheinlich einem persönlichen Schutzbrief, den er für Menenius aus alter Freundschaft geschrieben, entlässt er den gänzlich in allen seinen Hoffnungen gebrochenen, ehemals ihm so theuern alten Mann. Die Freundschaft Coriolan's, die für Menenius der Stolz und die Wonne seines Lebens gewesen, ist für immer verloren und kann auch durch den bessern Erfolg, den nachher die Sendung der römischen Matronen im volskischen Lager gehabt, nicht wiederhergestellt werden, da Coriolan selbst für Rom wie für Menenius verloren ist und bleibt.

Während unser Dichter, wie uns die Analyse der betreffenden Partieen seiner Dramen gezeigt hat, die Freundschaften zwischen Männern mit entschiedener Vorliebe behandelt und, wo seine Quellen ihm nicht das Motiv dazu liehen, gern aus eigener Erfindung solche Verhältnisse seinen Schauspielen einfügt, ist bei ihm weibliche Freundschaft auf das Spärlichste vertreten, namentlich wo es sich um Frauen oder Mädchen in gleicher Lebensstellung handelt. Denn die bis zur Freundschaft gesteigerte Vertraulichkeit einer Dame zu ihrer Untergebenen hat Shakspere bisweilen anmuthig genug geschildert und namentlich die Schalkhaftigkeit der Zofe oder des Hoffräuleins in einen reizenden Gegensatz gesetzt zu dem gemessenen Ernste der Herrin. So in *The Two Gentlemen of Verona* das Verhältniss der Lucetta zur Julia, in *The Merchant of Venice* das der Nerissa zur Portia und in *Love's Labour's Lost* das der Hofdamen zur Prinzessin von Frankreich. Aber die Freundschaft zwischen gleichgestellten Altersgenossinnen wird nur selten

vorgeführt, und wo sie erscheint, wie im *Midsummer-Night's Dream,* da besteht sie nicht die gefährliche Probe der Rivalität um den von Beiden geliebten Mann. So schildert Helena zwar in eingehender Weise die Mädchenfreundschaft, welche sie mit Hermia dereinst verband, und sie hält ihr ein hübsches Spiegelbild der so glücklich gemeinsam verlebten Kinder- und Schulzeit vor, da sie zusammen auf einem Kissen sitzend an einer Blume gestickt und ein Lied zusammen gesungen, als ob ihre Hände, Saiten, Stimmen und Gemüther in einander einverleibt gewesen wären. So seien sie damals zusammen aufgewachsen, wie eine Doppelkirsche an einem Stengel, scheinbar zwei, dennoch eins in der Zweiheit. Aber dieses Band der Einheit ist nun zerrissen und hat der bittersten Kränkung einerseits und dem ärgsten Misstrauen andererseits weichen müssen.

Die einzige dauernde Mädchenfreundschaft hat Shakspere in seinem *As You Like It* vorgeführt: die zwischen Rosalinde und Celia bestehende. Allerdings fand er, wie die übrigen Figuren dieses Lustspiels, so diese beiden Prinzessinnen vorgebildet in der Novelle von Lodge, die er zum Grunde gelegt hat. Aber wie er den andern Personen des Drama's erst den wahren Lebenshauch eingeflösst und den echt menschlich greifbaren Charakter verliehen, so hat er auch für Rosalinde und Celia erst den tieferen Ausdruck einer mehr als schwesterlichen Zärtlichkeit für einander gefunden, von dem bei Lodge kaum eine Spur vorhanden ist. Gleich der erste Dialog der Beiden bezeugt wie die Verschiedenheit ihres Naturells so die Innigkeit ihrer Zuneigung zu einander. Celia sucht die Trauer ihrer Base um die Verbannung des Vaters mit dem Versprechen zu lindern, dass sie als einzige Erbin ihres Vaters der Tochter zurückerstatten wolle, was der eine herzogliche Bruder dem andern geraubt. Und der Celia zu Gefallen will denn auch Rosalinde sich bemühen, möglichst heiter zu scheinen. In schwesterlicher Eintracht nehmen dann Beide denselben freundlichen Antheil an dem Schicksale des jungen Orlando in seinem lebensgefährlichen Ringkampfe. Und als der junge Mann sich nach der Herkunft der beiden Prinzessinnen bei dem Höfling erkundigt, erfährt er, dass die gegenseitige Liebe derselben inniger sei, als das Band von

Schwestern. Was zugleich von dem drohenden Gewitter der Ungnade, das sich über Rosalindens Haupt zusammenziehe, von dem Hofmann angedeutet wird, das geht nur zu rasch in Erfüllung. Der usurpirende Herzog schickt wie vorher seinen Bruder so jetzt dessen Tochter, seine Nichte, in die Verbannung, und Celia, die sich von der geliebten Freundin nicht trennen will und mag, entschliesst sich zur gemeinsamen heimlichen Flucht mit ihr. Dieses Motiv der Freundschaft hat erst unser Dichter hineingebracht; denn bei Lodge verbannt der König Torismund nicht bloss die Tochter des von ihm vertriebenen Gerismund, der übrigens dort nicht sein Bruder ist, sondern auch in unsinnigem Jähzorn seine eigene Tochter, lediglich weil sie fürbittend für die Bedrohte sich verwendet. — Das Leben, das die beiden verbannten Fräulein in dem Ardenner Walde führen, gestaltet sich denn auch für sie viel erfreulicher, als ihr früheres am Hofe, und ihre im Scherz und Ernst wechselnde Unterhaltung zeugt von einer unverwüstlichen guten Laune, die durch das Hinzutreten des jungen Orlando womöglich noch erhöht wird. So besteht ihre Freundschaft ungetrübt durch ihre sonstigen Verbindungen fort bis zu der glücklichen Lösung aller Wirren in ihrer beiderseitigen Verheirathung.

X.

SHAKSPERE'S A LOVER'S COMPLAINT.

Das Gedicht von der Klage eines verführten und verlassenen liebenden Mädchens erschien zuerst gedruckt 1609 in der ersten Ausgabe der Shakspere'schen Sonette und ist seitdem immer als ein Anhang derselben, obgleich in keinerlei nachweislicher Verbindung mit ihnen stehend, in alle späteren Ausgaben übergegangen. Aber während die Sonette von jeher bis auf den heutigen Tag ein Gegenstand eines weitverbreiteten Interesses und Studiums geworden und geblieben sind, scheint ihr Anhängsel von 1609 niemals die eingehende Beachtung und Betrachtung gefunden zu haben, die ein so eigenthümliches, in seiner Art einziges Gedicht unseres Dichters verdient hätte. Zwar hat man den Text revidirt und zur Erläuterung mit Parallelstellen aus Shakspere's Dramen commentirt, wie das namentlich von Seiten Malone's mit dankenswerthester Sorgfalt geschehen ist; auch ihre bewährte Uebersetzungskunst haben Deutsche, wie Simrock, Bodenstedt und Neidhardt diesem in solcher Beziehung schwierigen Werke zugewandt. Aber dabei ist es geblieben, und von allen Shakspere'schen Dichtungen, dramatischen, lyrischen und epischen, scheint keine von jeher weniger gelesen und studirt zu sein, als gerade diese. Oberflächlich angesehen, sollte vielleicht der Stoff, den sich der Dichter gewählt, kaum den Reiz des Neuen oder Fesselnden beanspruchen dürfen. Was kann verbrauchter für eine poetische Bearbeitung erscheinen, als dass ein Mädchen von einem

treulosen Liebhaber verführt wird und dass sie dann zu spät ihren Fall beklagt! Und nun vollends diese einfache, unendlich oft abgespielte Begebenheit dargestellt ohne die Zuthaten einer fesselnden, einleitenden und abschliessenden Handlung, in abstrakter, auf das simple Faktum sich gründender und beschränkender Fassung, wie sie hier vorliegt! Es gehörte wahrlich Shakspere's psychologische Meisterschaft dazu, seine Kenntniss des menschlichen Herzens und seine sinnige Betrachtung menschlicher Leidenschaft, seine Fähigkeit, sich in alle Seelenzustände zu versetzen, um einem an und für sich so dürftigen Stoffe durch das von ihm hineingelegte Pathos ganz aus dem Innern heraus ein neues Leben einzuhauchen und so ihn in die Sphäre höherer Poesie zu erheben.

Leider fehlt uns der Anhalt jeder Tradition über die Entstehung und etwaige Veranlassung des Gedichtes. Der erste Herausgeber der Sonette bezieht sich in seiner bekannten räthselhaften Widmung lediglich auf diese selbst und berührt die zugleich veröffentlichte Liebesklage mit keinem Wort. Da auch die Zeitgenossen darüber schweigen, so wären wir in Betreff der Feststellung der Autorschaft ganz auf den Umstand angewiesen, dass der Verleger der Sonette zugleich mit diesen *A Lover's Complaint. By William Shakespeare* in demselben Bändchen veröffentlicht hat. Glücklicherweise besitzen wir ein gesicherteres Zeugniss für den unzweifelhaften Verfasser in dem Gedichte selbst, in seinem glänzenden Stil, in der tiefeindringenden Charakteristik, in der kunstvollen Behandlung und Anordnung des scheinbar so einfachen, in der That aber sinnreich und originell ausgearbeiteten Stoffes — alles Merkmale, die auf eine Meisterhand, und zwar auf Shakspere's Meisterhand hindeuten.

Weniger sicher als die Frage der Authenticität lässt sich die chronologische der Abfassung entscheiden. Aus der ersten Publikation des Gedichtes in dem Buche der Sonette 1609 ist so wenig auf eine gleichzeitige Entstehung mit diesen zu schliessen, wie auf das Jahr 1609 oder kurz vorher. Wenn die Sonette ihrem grösseren Theile nach aus innern Gründen in eine frühere Periode des Shakspere'schen Dichterlebens zu setzen sind, so sprechen dieselben Gründe für ein späteres Datum des *Lover's Complaint.* Die sieben-

zeilige Strophe, die schon Chaucer für seine pathetischen Erzählungen in derselben Reimstellung angewandt und der englischen Poetik einverleibt hatte, musste Shakspere schon in seiner *Lucrece* behandelt haben, ehe er nachher sie als das geeignetste Metrum zum zweiten und letzten Male für ein Gedicht erkor, welches mehr als jedes andere an jenes vorhergegangene erinnerte. Ist doch die Klage des liebenden Mädchens, eines Opfers der Verführung, gleichsam ein Widerhall der Klage der Lucretia über die ihr von Tarquinius angethane Schmach. Wenn nun in der Vergleichung dieser beiden Stücke die innerliche Durchdringung der Situation sich deutlicher in der Liebesklage offenbart, als in der Klage der Lucretia, so weist dieses unterscheidende Merkmal unser Gedicht gewiss derjenigen vorgerückten Periode in Shakspere's dichterischer Wirksamkeit zu, die auch in den Dramen seiner späteren Zeit seinen Tiefsinn, seine ernstere Lebensanschauung beurkundet, dem Vorwalten einer schöpferischen Phantasie in seinen früheren Dramen gegenüber. Für eine spätere Abfassung der Liebesklage sprechen auch die zahlreichen Parallelstellen, welche vorzugsweise Malone aus den Dramen nachgewiesen hat. Dieselben, unserm Dichter eigenthümlichen, prägnanten Phrasen und Metaphern, die wir in unserm Gedicht finden, begegnen uns auch in den Dramen, und zwar nicht bloss in den Jugenddramen, in denen eine derartige Verwandtschaft mit den Sonetten besteht, sondern auch in den Dramen einer späteren Zeit. Es sind das eben Worte, Bilder und Gleichnisse, die unserm Dichter von der Stilisirung seiner Schauspiele geläufig und seinem Publikum vertraut geworden waren, und die er dann an ihm passend erscheinenden Stellen unseres Gedichtes wieder gebraucht hat. Ein umgekehrtes Verhältniss anzunehmen, als ob der Dichter seinen Wortschatz aus den siebenundvierzig Strophen des Gedichtes für den weiten Umfang seiner Dramen zu deren Bereicherung entlehnt habe, dazu sind wir schwerlich berechtigt. Dass aber, abgesehen von dieser beiden Theilen gemeinsamen Phraseologie, unser Gedicht manche ihm ausschliesslich angehörende Ausdrücke und Wendungen aufzuweisen hat, das wird die nachfolgende Analyse in den beigefügten Citaten aus dem Originaltext belegen.

Diese Analyse bezweckt denn in das Studium des Gedichts einzuführen, den Sinn und den Gang desselben zu erläutern in einer Aneinanderreihung einzelner Strophen. Von den Letzteren soll sie den Inhalt in Verbindung mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden charakterisiren, bei den prägnanteren Stellen in einer wortgetreuen Uebersetzung, sonst nur in einer zusammenfassenden, das Bedeutendste hervorhebenden Paraphrase. Bei einer metrischen, dem Verse des Originals sich anschliessenden Uebersetzung, wie unsere Literatur solche ja schon mehrfach besitzt, würde für den vorliegenden Zweck zu viel verloren gehn bei der Gedrungenheit des Stils, bei dem theilweise dunkeln Ausdruck, der sich in der Beschränkung des Versbaues und des Reims im Deutschen schwerlich zu voller Verständlichkeit wiedergeben liesse.

Das ganze Gedicht, um vorläufig darin zu orientiren, lässt sich füglich nach dem Fortschreiten seiner sich stufenweise entwickelnden Erzählung in vier Theile zerlegen. Der erste Theil (Strophe 1—8) führt uns in die Situation ein, die der theilnahmevoll im Verborgenen lauschende Dichter als Berichterstatter zu schildern hat. Im zweiten Theile (Strophe 9—25) tritt zunächst der alte Hirt auf, dem auf sein freundliches Zureden das liebende Mädchen, das uns bisher nur in ihrem leidenschaftlichen verzweifelnden Geberdenspiel geschildert war, ihre Leidensgeschichte erzählt. Wie der Treulose sie verführen konnte, trotzdem dass sie an vielen abschreckenden Beispielen seine oft erprobte Treulosigkeit erkennen musste, das wird uns begreiflich gemacht durch ihre hinreissende Schilderung des äusserlich wie innerlich so hoch begabten, bezaubernd schönen Jünglings, eines Don Juan und Tartüffe ersten Ranges. In dem dritten Theile (Strophe 26—40) wird uns aus dem Munde des Mädchens eine Probe der gefährlichen Beredsamkeit dieses Besiegers aller Frauenherzen gegeben — um dessen Unwiderstehlichkeit auch bei der längst gewarnten Sprecherin darzuthun. Der vierte Theil (Strophe 41—47) berichtet dann die verhängnissvolle Wirkung seiner Worte und zugleich seiner Thränen auf das arme, letzte Opfer seiner Lüste und schliesst mit der niederschlagenden Erwägung, dass der Verführer sein böses Werk von Neuem bei demselben bereits

wieder mit sich ausgesöhnten Mädchen erfolgreich unternehmen könnte. Einen weiteren Abschluss seines Gedichtes hat der Dichter, wie es scheint, für überflüssig erachtet. Diesem an allem Heile verzweifelnden Mädchen, wie der letzte Schrei ihres verwundeten Herzens sie charakterisirt, hätte der Zuspruch und Rath des alten Hirten so wenig gefrommt, wie eine etwaige Dazwischenkunft des verborgen lauschenden Dichters, der uns den ganzen Hergang berichtet.

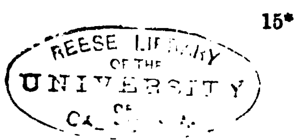
Zu der oft betonten Wahrnehmung, dass Shakspere in jedem neuen Werke neue Charaktere schafft, kann auch unser Gedicht als Beleg dienen. Wenn wir die lange Reihe seiner dramatischen Gestalten mustern, so begegnen uns keine, die diesem Paare, dem verführten Mädchen und ihrem Verführer gleichen oder auch nur ähneln.

Str. 1. Der Dichter schildert zunächst die Situation, in der er sich befindet und die es ihm möglich macht, ungesehen das Gebahren des trauernden Mädchens nicht nur zu beobachten, sondern auch ihre Liebesklage zu vernehmen. Die letztere trägt ihm, der auf einem Hügel sich niederlässt, das Echo aus dem benachbarten, dem Hügel gleichsam verschwisterten Thale *(a sistering vale)* zu. Bald gewahrt er denn das abgehärmte Mädchen selbst, wie sie Papiere zerreisst, Ringe zerbricht, und ihre kleine Welt, d. h. sich selbst, mit dem Winde und Regen der Trauer, d. h. mit Seufzern und Thränen, bestürmt *(storming her world with sorrow's wind and rain).*

Str. 2. Ihr durch einen flachen Strohhut vor der Sonne geschütztes Angesicht verräth noch die Spuren früherer Schönheit, gleichsam das Gerippe einer solchen *(the carcass of a beauty spent and done),* und trotz des Grimms des Himmels blickt einige Schönheit noch durch das Fenstergitter des dürren Alters *(peep'd through lattice of sear'd age).*

Str. 3. In das Taschentuch, mit dem sie ihre Augen trocknet, sind einige Bilder eingewoben, die sie gleichsam in der Salzfluth ihrer Thränen wäscht und mit Wehgeschrei oft betrachtet.

Str. 4. Ihre Augen werden zunächst mit einem Geschütz verglichen, das gleichsam die Sphären bedrohen soll; dann aber richten



sie sich der Erde wieder zu oder sie starren gerade aus ins Leere, denn der Geist und die Sehkraft scheinen gleich verstört zu sein *(distractedly commixed)*.

Str. 5. Ihr Haar, halb losgelöst, halb noch festgebunden, verräth an ihr eine Hand, die nichts mehr nach Prunk fragt. Selbst das noch festgebundene Haar ist gleichsam dem Dienste nur treu geblieben, obwohl es aus Nachlässigkeit nur lose zusammengeflochten war.

Str. 6—8. Von der Schilderung des Aeussern des Mädchens geht der Dichter nun zur Darstellung ihres Thuns über. Aus ihrem Körbchen zieht sie tausend Liebesangedenken heraus, von Bernstein, Krystall und Gagat, und wirft sie eins nach dem andern in den Bach, an dem sie sass, ein Nass dem andern Nass zufügend, wie Wucherer oder wie Hände der Monarchen, die ihre Freigebigkeit nicht da spenden, wo der Mangel Etwas heischt, sondern da, wo der Ueberfluss um Alles bettelt *(where excess begs all)*. So wirft sie auch die Liebesbriefe in die Fluth, nachdem sie sie noch einmal gelesen hat. Auch manchen Ring mit Densprüchen darin von Gold und Elfenbein heisst sie sein Grab im Schlamme des Baches suchen. Andere Briefe, fein mit seidenem Bande für ein sorgsames Geheimhalten verschlossen, badet sie erst in ihren strömenden Augen *(fluxive eyes)*, küsst sie, und da sie mit Blut geschrieben waren, ruft sie aus: O falsches Blut, welch ein falsches Zeugniss bist du! Dinte würde schwärzer und verdammlicher hier sein. Dann zerreisst sie sie in höchster Wuth. — Den Schluss dieser Strophe bildet ein Wortspiel, wie Shakspere es auch sonst selbst in den pathetischesten Stellen seiner Dramen nicht scheut *(big discontent so breaking their contents)*..

Str. 9—10 führen eine neue Figur ein: einen ehrwürdigen Greis, der in der Nähe seine Heerde hütet. Aus seinem früheren vielbewegten Leben am Hof und in der Stadt hat er eine grosse Menschenkenntniss gesammelt, und diese berechtigt ihn nun, sich vertraulich dem Mädchen zu nähern und, durch sein Alter privilegirt, sie um die Veranlassung ihres Leidens zu befragen und sie zu berathen in ihrer Verzweiflung *(her suffering ecstasy)*.

Str. 11. Mit dieser Strophe beginnt der eigentliche Klagebericht des Mädchens, der sich dann durch den Rest des Gedichtes hinzieht. Zutraulich gemacht durch die Aufforderung des wohlwollend theilnehmenden alten Hirten, den sie als Vater anredet, sagt sie zunächst, nicht das Alter, sondern der Gram lasse sie so alt erscheinen. Sie würde wohl auch jetzt noch wie eine Blume blühen, wenn sie ihre Liebe nur sich selber und keiner andern Liebe daneben zugewandt hätte.

Str. 12. In dieser Strophe und in den zunächst folgenden wird die bezaubernde Unwiderstehlichkeit des jungen Mannes geschildert, der sich um ihre Gunst beworben. Sie redet erst in allgemeinen hyperbolischen Zügen: Die Liebe suchte eine Wohnung und machte ihn zu ihrer Behausung und ward, als sie in seiner Schönheit residirte, zugleich neu einquartirt und neu vergöttert *(new lodg'd, and newly deified).*

Str. 13. Seine braunen Locken flatterten im Winde und küssten seine Lippen, gleichsam ein Vorbild des Verlangens, das er allgemein erregte. Sein Gesicht zeichnete im Kleinen den Inbegriff alles im Paradiese Blühenden im Grossen *(what largeness thinks in Paradise was sawn).*

Str. 14. Seine zarte Jugend zeigte sich in seiner Bartlosigkeit. Kaum erschien sein phönixgleicher Flaum *(his phoenix down)* wie ungeschorener Sammet auf seiner unbeschreiblichen Haut *(on that termless skin),* deren Nacktheit ihr Gewebe übertraf. Man zweifelte, ob sein Gesicht schöner wäre, so wie es war, oder ohne diesen Schmuck der Nacktheit.

Str. 15. Seine Begabungen entsprachen seiner schönen Gestalt. Seine Redeweise war noch fein, wie die eines Mädchens (*maidentongu'd he was)* und dabei leichtfliessend. Aber wenn er gereizt wurde, so war er wie ein Sturm im Frühling, wo die Winde anmuthig wehen, selbst wenn sie wild sind. So kleidete sein Ungestüm, den seine Jugend rechtfertigte, seine Falschheit in den Stolz der Wahrheit.

Str. 16—17. Seine Reitkunst wurde allgemein bewundert. Sein Pferd, hiess es, empfängt sein Feuer von seinem Reiter, ist stolz, ihm unterthänig zu sein, und geadelt durch seine Lenkung in

allen Bewegungen, Sprüngen und Wendungen. Man stritt darüber, ob das Pferd durch den Reiter sich so hervorthue, oder er in seiner Handhabung durch das so ausgezeichnete Ross. Aber man entschied sich bald dahin, dass er selbst erst allem Zubehör und Schmuck Leben und Anmuth verlieh, er in sich selbst vollkommen, nicht in seiner Hülle *(accomplish'd in himself, not in his case)*. Alle hinzutretende Zierde werde erst durch ihn schön, statt dass sie seine Schönheit ausgestattet hätte.

Str. 18. Seine siegreiche Redegabe, die jeden Gegenstand beherrschte, nach seinem Willen jede Stimmung lenkte und für seine Zwecke gewann, die den Weinenden zum Lachen, den Lachenden zum Weinen brachte, wird in dieser Strophe charakterisirt. Das Verspaar zum Schlusse:

He had the dialect and different skill,
Catching all passions in his craft of will —

bezeichnet, wie Steevens richtig bemerkt, Shakspere's eignen Charakter als Dramatiker aufs Trefflichste.

Str. 19—20. Die hinreissende Wirkung, welche eine so glänzende allseitige Begabung bezaubernd auf Alt und Jung, auf beide Geschlechter ausübte, offenbarte sich darin, dass man stets in Gedanken bei ihm verweilte, oder persönlich pflichtergeben ihm überallhin nachfolgte. Einwilligungen gingen ihm zu, ehe er noch begehrte und fassten für ihn in Worte *(dialogu'd for him)*, was er sagen wollte. — Viele verschafften sich sein Portrait, um ihre Augen daran zu weiden. Sie versenkten ihr Gemüth darein, wie Thoren, die in der Einbildung Ländereien und Herrenhäuser sich aneignen und an diesem eingebildeten Besitz grösseren Genuss finden, als der wirkliche mit der Gicht behaftete Besitzer.

Str. 21. Nach diesen einleitenden Schilderungen kommt die Sprecherin auf das Schicksal ihrer eigenen Liebe. Im Gegensatz zu Anderen, die niemals seine Hand berührt hatten und sich doch schmeichelten, sein Herz zu besitzen, war sie frei, nur sich selber angehörig *(my own fee-simple)*, und doch gab sie, von seiner Kunst und Jugend zugleich berückt *(with his art in youth, and youth in art)*, ihre Neigung in seine zauberische Gewalt. Die Folgen, die

sie nachher eingehender erzählt, anticipirt sie hier nur mit der bildlichen Andeutung: ich gab ihm meine ganze Blüthe und behielt für mich nur den Stengel (*reserv'd the stalk, and gave him all my flower)*.

Str. 22—24. Zunächst freilich drängte sie sich ihm nicht auf, wie andere Mädchen, noch ergab sie sich seinem Begehren, sondern sie schützte in sicherster Fernhaltung ihre Ehre, gewarnt durch viele Beispiele Anderer, die seinen Lüsten zum Opfer gefallen waren als Folien gleichsam dieses falschen Juwels. Aber solche Warnungen halten auf die Dauer nicht Stand, sobald die eigne Leidenschaft im Blute tobt. Dann hat die Begierde einen Gaumen, der durchaus kosten will, wenn auch die Vernunft weint und ruft: Es ist dein Letztes!

Str. 25. Wie scharf sie seine Falschheit damals schon durchschaute, das führt sie in dieser Strophe aus: ich kannte die Proben und Beispiele seiner schnöden Verführungskunst; ich hörte, in welchen fremden Gärten seine Pflanzen wuchsen (*where his plants in others' orchards grew)*; ich sah, wie die Täuschungen vergoldet wurden in seinem Lächeln; ich wusste, dass Liebesschwüre immer Kuppler waren zur Befleckung; ich hielt seine Schriftzüge und Reden für blosse Verstellung und für Bastarde seines bösen ehebrecherischen Herzens.

Str. 26. In dieser Strophe beginnt die Werbung, mit welcher der Verführer die bisherige Zurückhaltung des so eindringlich gewarnten Mädchens zu besiegen und ihre Gunst trotz alledem und alledem zu gewinnen versteht. Weit entfernt, alle die Treulosigkeiten, die sie von ihm wusste, abzuleugnen, vermehrt er noch mit cynischer, aber wohlberechneter Offenherzigkeit das Register derselben, aber in allen diesen Fällen, die er aufzählt, will nicht er der Verführer gewesen sein, sondern der vielumworbene Verführte. Diese seine sophistische Rechtfertigung wird in den folgenden Strophen an verschiedenen Beispielen nachgewiesen, um in den Augen des bis dahin spröden Mädchens den unwiderstehlichen, gleichsam von selbst ohne sein Zuthun wirkenden Zauber seiner Persönlichkeit, dem auch sie nicht werde widerstehen können, darzuthun. Zu manchem

Festmahl der Liebe *(feasts of love)* wurde ich geladen, sagte er, aber bis jetzt lud ich selber nie dazu ein, noch warb ich darum.

Str. 27. Alle Vergehen, fährt er fort, die du von mir weisst, sind nur Irrwege des Bluts, nicht des Gemüths, Verhandlungen gleichsam zwischen zwei Parteien, von denen es keine treu und redlich meinte: die so ihre Schande fanden, haben sie selbst gesucht, und je mehr davon an ihnen haftet, desto weniger bleibt davon an mir haften.

Str. 28. Derselbe siegesgewisse Cynismus des Verführers spricht sich auch aus in dem Bekenntniss, dass er keine von den Vielen, die ihm zum Opfer gefallen waren, auch nur im mindesten geliebt habe. Manche Herzen trugen meine Livree *(kept hearts in liveries)*, sagte er, doch m e i n Herz war frei und regierte, befehlend in seiner Alleinherrschaft *(commanding in his monarchy)*.

Str. 29. Doch der berechnende Cynismus des Unwiderstehlichen geht noch weiter. In dieser Strophe und in der folgenden kramt er vor dem Mädchen die Tribute aller seiner früheren Anbeterinnen aus. Die weissen Perlen und die blutrothen Rubinen, die sie ihm dargebracht, sollten den in ihren Herzen lagernden, aber äusserlich durchgekämpften Kampf zwischen Schamröthen und blasser Furcht symbolisch andeuten *(encamp'd in hearts, but fighting outwardly)*.

Str. 30. Ferner zeigt er die in Gold gefassten Haargeflechte vor, um deren gütige Empfangnahme seinerseits die bethörten Mädchen ihn weinend gebeten haben; sammt der Zugabe reicher Edelsteine und kunstreicher Liebesgedichte *(deep-brain'd sonnets)*, die den Werth und die Eigenart jedes Steines erklärten, wie das nun weiter mit Beispielen belegt wird.

Str. 31. Am Diamanten wurde die Schönheit und Härte als Symbol seiner innerlichen Eigenschaften hervorgehoben *(whereto his invis'd properties did tend)*, am tiefgrünen Smaragd dessen heilender Einfluss auf schwache Augen; der himmelfarbige Saphir und der Opal spiegeln in verschiedenen Beleuchtungen. So wurde in den beifolgenden Versen sinnreich jedem Steine eine besondere heitere oder melancholische Deutung geliehen.

Str. 32. Alle diese Trophäen heisser Affekte, diese Darbietungen tiefempfundener und geheimer Wünsche *(of pensiv'd and subdu'd desires the tender)* darf er nicht behalten, sondern bietet sie dem Mädchen dar, dem er sich selbst ergeben weiss, als seinem Anfang und Ende *(my origin and ender)*. Er ist der Altar, auf dem diese Opfergaben dargebracht waren, die nun ihr als seiner Patronin gehören *(since you enpatron me)*.

Str. 33. So fordert er sie denn auf, ihre jeder Schilderung spottende Hand *(phraseless hand)*, deren Weisse die luftige Wagschale des Preises niederdrückt, auszustrecken und alle diese Gleichnisse *(similes)* oder Sinnbilder von Liebeshuldigungen zu empfangen. Alle diese verschiedenen Stücke, sagt er, kommen zu deiner Rechnungsablage *(to your audit comes)* in vereinten Summen.

Str. 34 – 35. Unter diesen Liebesangedenken hebt er noch eines ganz besonders hervor: es ist die Gabe einer Nonne, die sich kürzlich vom Hofe zurückzog, wo ihre seltenen Begabungen einen Schwarm der vornehmsten Freier angezogen. So ging sie in ein Kloster; denn es erfordert keine Selbstüberwindung, das aufzugeben, was man nicht zu würdigen weiss. Wer so für seinen Ruhm sorgt, der entgeht durch seine Flucht den Wunden des Gefechts und erscheint tapfer durch seine Entfernung, nicht durch seine Thatkraft.

Str. 36. Und dieselbe Dame, die vor den Liebesbewerbungen der vornehmsten Männer am Hofe sich spröde ins Kloster geflüchtet hatte, verliebte sich auf den ersten zufälligen Anblick in diesen Unwiderstehlichen und wollte um seinetwillen wieder aus dem gefängnissähnlichen Kloster *(caged cloister)* fliehen. Um nicht versucht zu werden, hatte sie sich einmauern *(immured)* lassen und strebte nun nach Freiheit, um Alles zu versuchen.

Str. 37. Wie mächtig, fährt der Redner zu dem Mädchen gewandt fort, musst du denn sein, wenn die gebrochenen Herzen, die mir angehören, alle ihre Quellen in meinen Brunnen ergossen haben und ich nun den meinigen in deinen Ozean ergiesse! Da ich stark über sie Alle war und du über mich stark bist, musst du für deinen Sieg uns Alle zusammenfassen *(congest)* als eine zusammengesetzte gemischte Liebe *(as compound love)*, um deine kalte Brust zu heilen.

Str. 38. Er kommt noch einmal auf seinen Sieg über die vornehme Nonne zurück, als auf das sicherste Mittel, auch das Herz des liebenden Mädchens zu bethören. Wenn jene, die in der Frömmigkeit geschult und genährt war *(disciplin'd and dieted in grace)*, alle ihre Gelübde und Weihen fahren liess, da sich ihre Augen in mich verliebten, so offenbart sich darin die Allgewalt der Liebe, die keine Bedenklichkeiten, keine Beschränkungen duldet, die Alles ist und der alles Uebrige angehört.

Str. 39. Die Apostrophe an die Alles bezwingende Liebe wird fortgesetzt. Wen die Liebe einmal zu ihrem Dienste anwirbt *(when thou impressest)*, was helfen dem die Vorschriften schaler Beispiele! Wen du entflammst, o Liebe, wie kalt erscheinen dem die Hindernisse des Reichthums, kindlicher Scheu, des Gesetzes, der Verwandtschaft, des Rufs! Die Liebe ist ein Friede, indem sie ankämpft gegen alle Regel, Vernunft und Scham, und sie versüsst in den Leiden, die sie bringt, die Bitterkeiten *(aloes)* aller Gewalten, Stösse und Befürchtungen.

Str. 40. Zum Schlusse seiner beredten Werbung führt der Sprecher dem Mädchen noch einmal alle von ihm gebrochenen Herzen vor, wie sie ihre Seufzer mit der Bitte an seine einzige wahre Geliebte richten, dass sie seinem Herzen länger keinen Widerstand leisten wolle *(to leave the battery that you make 'gainst mine)*, dass sie ihn erhören und seinen festen Eidschwüren glauben möge.

Str. 41. Das Mädchen nimmt hier ihre eigne Erzählung wieder auf. Zu der Wirkung seiner Liebeswerbung in Worten kommt nun diejenige der Thränen, die seine Wangen überströmen. In einem kühnen Bilde werden die Wangen mit blühenden Rosen und die darüber hinströmenden Thränen mit einem Gange von Krystall verglichen *(crystal gate)*.

Str. 42. Der alte Hirt, an den das Mädchen ihre Liebesklage richtet, wird hier abermals vertrauensvoll als Vater angesprochen.

O Vater, ruft sie aus, wenn schon in dem kleinen Rund *(small orb)* einer einzelnen Thräne eine Hölle von Zauberkraft liegt, wie wird dann eine Ueberschwemmung des Auges auch ein Felsenherz zu Wasser auflösen! Welche zwiefache entgegengesetzte Wirkung

(cleft effect) ist es doch, dass kalte Sprödigkeit und heisser Zorn eben daher zugleich Feuer und kühle Löschung *(chill extincture)* entlehnen!

Str. 43. So hat auch, fährt sie fort, indem sie zu ihrer verhängnissvollen Katastrophe übergeht, sein leidenschaftlicher Affekt, der doch nur eine Kunst der Verstellung *(but an art of craft)* war, meine Vernunft in Thränen aufgelöst. Das weisse Gewand meiner Keuschheit legte ich ab, meine besonnene Hut und ehrbaren Bedenken schüttelte ich ab und erschien ihm wie er mir, ganz aufgelöst in Thränen, nur dass unsere Thränen sich darin unterschieden, dass die seinigen mich vergifteten und die meinigen ihn wieder herstellten.

Str. 44. Die mannigfach wechselnde Kunst der Verstellung, die dem Verführer zu Gebote stand, wird hier geschildert als eine Fülle *(a plenitude)* von schlauem Stoff, die, zu hinterlistigen Zwecken angewandt *(applied to cautels)*, alle auffallenden Gestalten annimmt, von brennendem Erröthen, von Thränenwasser *(weeping water)* oder von ohnmachtgleicher Blässe *(swooning paleness)*; und alle diese Formen nimmt er an und giebt sie wieder auf, wie sie gerade passen und am besten täuschen: er erröthet bei lockern Reden, weint bei Leiden, oder er erblasst bis zur Ohnmacht bei tragischen Darstellungen *(at tragic shows)*.

Str. 45. Das schon vorher von den Augen des Mädchens angewandte Bild von einem Geschütz wird nun wieder gebraucht. Kein Herz, sagt sie, das in seine Schussweite kam, konnte dem Kugelhagel seines allverwundenden Geschützes entgehen *(could scape the hail of his all-hurting aim)*. So gewann er, die er verstümmelte, mit seiner ehebrecherischen Verstellungskunst. Gegen das, was er suchte, pflegte er laut loszuziehen. Wenn er in der Wollust, die sein Herz begehrte, entbrannte, so predigte er erbaulich von jungfräulicher Reinheit *(he preach'd pure maid)*.

Str. 46—47. So ganz und gar *(thus merely)* barg er in dem Gewande einer personificirten Frömmigkeit *(Grace)* den nackten und heimlichen Teufel, dass die Unerfahrenen *(the unexperient)* dem Versucher Raum gaben, der über ihnen schwebte, als ob er ein Cherub, ein Schutzgeist wäre. Welches Mädchen, jung und arglos, hätte

nicht einen solchen Liebhaber haben wollen *(would not be so lover'd)*? — In den letzten Versen dieser Strophe und in der folgenden Schlussstrophe spricht sich der höchste Grad pessimistischer Verzweiflung des Mädchens aus in dem Bewusstsein und Bekenntniss der Unwiderstehlichkeit ihres Verführers auch für alle Zukunft. Trotzdem, dass sie fiel, erscheint es ihr fraglich, was sie in schwerer Versuchung wieder thun wird? Das giftige Nass seiner Augen, das falsche Feuer in seiner Wange, das donnergleiche Gestöhne, das aus seinem Herzen kam *(that forced thunder from his heart did fly)*, der weiche feuchte Hauch, der seiner Lunge entströmte, alle diese erborgten Regungen, die doch schienen, als ob sie wirklich sein wären *(seeming ow'd)*, würden, meint sie, die schon einmal Betrogene wiederum betrügen und von Neuem verderben ein Mädchen, das sich schon wieder ausgesöhnt, sich bekehrt hatte *(and new pervert a reconciled maid)*.

XI.

SHAKSPERE'S MACBETH UND DAVENANT'S MACBETH.

Ueber Sir William Davenant's Leben und Werke hat unser verehrter Kollege Professor Karl Elze im vierten Bande dieses Jahrbuchs eine so erschöpfende Monographie geliefert, dass es mir für meinen Zweck genügen kann, statt aller weiteren orientirenden Einleitung die Leser auf jene verdienstliche Arbeit, wieder abgedruckt in des Verfassers »Abhandlungen zu Shakspere«, Halle 1873, zu verweisen. Wie in derselben Davenant der Reihe nach, durch alle seine wechselnden Lebensschicksale hindurch, als royalistischer Parteigänger, als Hofmann, als Dichter und endlich als Wiederhersteller der englischen Bühne nach und sogar noch während der Puritanerherrschaft eingehend charakterisirt wird, so erscheint er zu guter Letzt auch in dem zweifelhaften Lichte eines Shakspereverbesserers in der Analyse, welche Elze von dessen *A Law against Lovers* gegeben hat. Es ist dieses Drama eine monströse Verquickung zweier in ihrer Tendenz grundverschiedener Shakspereschen Schauspiele zu einem nicht einheitlichen, sondern zweiheitlichen Ganzen. Von einer andern Davenant'schen Probe, Shakspere zum Besten des damaligen Publikums zu verbessern, zu welcher freilich sein Gehülfe Dryden das gute Beste geliefert, habe ich selbst in dem genannten Bande des Jahrbuchs in der Abhandlung »Dryden und Shakspere« einen ausführlichen Bericht abgestattet.

Mein Versuch, diesen beiden Analysen noch eine dritte hinzuzufügen, könnte vielleicht überflüssig erscheinen, wenn nicht einerseits Davenant's Verfahren in diesem dritten Falle wesentlich abwiche von seiner Methode in den beiden anderen Fällen, und wenn nicht andererseits das unerhörte Glück, welches seine Bearbeitung des *Macbeth* beim englischen Publikum weit über seine eigne Zeit hinaus gemacht, eine nähere Betrachtung auch für uns zu verlohnen schiene. Sein *Law against Lovers,* in rohester Geschmacklosigkeit aus dem halben *Measure for Measure* und aus dem halben *Much Ado about Nothing* zusammengeschweisst, konnte allenfalls ein pathologisches Interesse, aber kaum ein ästhetisches erregen und hat denn auch sehr früh sein verdientes Loos allgemeiner Vergessenheit auf der Bühne wie in der Literatur gefunden, so dass es in Letzterer nur noch gelegentlich als eine blosse Kuriosität auftaucht. Demselben Schicksale ist denn auch sehr bald das Drama *The Tempest* anheimgefallen, nur dass Dryden's Löwenantheil an diesem Machwerk ihm einen Platz in dessen eigenen Schriften, wenigstens im Druck, unter seinen sonst längst verschollenen Dramen gesichert hat. Wenn sich aber, im Gegensatz zu diesen beiden lebensunfähigen Miss- und Fehlgeburten, Davenant's *Macbeth* fast achtzig Jahre lang auf der Bühne erhalten und, nach den wiederholten Auflagen zu schliessen, auch dem Publikum ausser der Bühne die Kenntniss des Shakspere'schen *Macbeth* verkümmert, um nicht zu sagen gänzlich verdrängt hat, so kann das seinen hinreichenden Grund nicht allein, wie man vielfach annahm, in der brillanten scenischen Ausstattung, in den opernartigen Zuthaten von Tanz und Gesang haben. mit denen der Bearbeiter das Shakspere'sche Original dem herrschenden Zeitgeschmacke anzupassen verstanden hat. Der wahre Grund dieses lange andauernden Beifalls ist eben so sehr das Verdienst Shakspere's wie Davenant's und erklärt sich aus dem engen Anschluss an ein anerkanntes Dichterwerk ersten Ranges, das doch mit besserem Respekt in der Bearbeitung zu behandeln war, als man in den beiden anderen Fällen für erforderlich erachtet hatte. An dem so einfach und konsequent angelegten Plane und durchgeführten Bau des Shakspere'schen *Macbeth* liess sich ohne Zerstörung

des Ganzen nicht rütteln, mochten auch in Einzelnheiten noch so viele »Verbesserungen« anzubringen sein. So hat denn Davenant im Allgemeinen das vorgefundene Scenarium beibehalten, abgerechnet den Einschub einzelner Scenen, die freilich mit der Tendenz und der Redeweise des ursprünglichen Verfassers in schroffstem, nur dem damaligen Publikum nicht auffälligem Widerspruch standen. Dass durch diese Zuthaten auch die von Shakspere entworfene Charakteristik der Personen hie und da krassen Abbruch erlitt, das scheint weder Davenant gekümmert, noch sein Publikum gemerkt und ihm verübelt zu haben. Einer durchgängigen Reform, bei der Beibehaltung des überkommenen Shakspere'schen *Macbeth,* hat aber Davenant die Sprache Shakspere's bedürftig erachtet, und eine solche hat er denn mit peinlicher Sorgfalt durch das ganze Drama hindurch ins Werk gesetzt. Ihn leitete bei dieser nicht verlorenen Liebesmühe eine zarte Berücksichtigung des Bildungsgrades, den er bei seinem Publikum voraussetzen durfte. Diesem Publikum liess sich ein Verständniss der Phraseologie Shakspere's in ihrem Tiefsinne, ihrem prägnanten, kühnen, bilderreichen Ausdruck schlechterdings nicht mehr zumuthen. An die Stelle alles Ungewöhnlichen und Eigenartigen musste überall das Gewöhnliche und Gemeine treten; mit einem Worte, diese Tragödie musste aus der Sprache Shakspere's in die Sprache Davenant's übersetzt werden, wenn sie bei ihrer Wiederauferstehung — etwa sechzig Jahre nach ihrer ersten Erscheinung auf der Bühne — einen neuen Lebenslauf beginnen sollte, der denn auch wirklich, zur Bestätigung der Richtigkeit des Davenant'schen Kalküls, achtzig Jahre lang gedauert hat. Dass an dieser lange anhaltenden Popularität der glänzende Apparat einer augen- und ohrenfälligen Inscenirung, Hexentänze und Hexengesänge, reiche Kostüme und Maschinenkünste keinen geringeren Antheil hatten, als Davenant's Textrevision, das ist selbstverständlich und auch durch die überlieferten enthusiastischen Lobeserhebungen damaliger Theaterbesucher hinlänglich bezeugt; aber ebenso wahrscheinlich ist es, dass dieser äusserliche Aufputz erst zu seiner rechten Geltung gelangen konnte in Verbindung mit dem innerlichen Aufputz der Davenant'schen sprachlichen

Umarbeitung. Wie unverständlich dem grossen Haufen und wie ungeniessbar der feineren Welt das echte Drama Shakspere's im Laufe der Zeit und im Wechsel des Geschmacks geworden war, das konnte am wenigsten Davenant sich verhehlen, er, der als Knabe »seinen Gevatter Shakspere« noch gekannt hatte und der sogar den ursprünglichen *Macbeth* vielleicht noch hatte aufführen sehen in seiner einfachen, alles scenischen Pompes baaren, nur durch die Kraft des Shakspere'schen Wortes wirkenden Gestalt.

Das Gesagte mag zur vorläufigen Orientirung im Allgemeinen dienen. Aber der ganze Umfang dieser Bearbeitung in ihren *Alterations, Amendments, Additions and New Songs* wie sie das Titelblatt ihrer *Editio princeps* von 1673 bezeichnet, lässt sich doch erst ermessen aus einer vergleichenden Analyse, die in ihrem Fortschritt sowohl das Sprachliche, wie das Sachliche ins Auge zu fassen hat. Zu einer solchen gehn wir denn über, unter Zugrundelegung der Eintheilung in Akte und Scenen, wie wir sie bei Shakspere finden.

A. I, Sc. 1. An dieser Einleitungsscene hat Davenant wenig zu ändern gefunden. Nur die Variante:

To us fair weather's foul, and foul is fair

verräth schon seine durchgängige Tendenz, dem Publikum deutlicher zu werden, als sein Original. Die Bühnenweisung: *Exeunt flying* zeigt die Anwendung der Flugmaschinerie, welche neben dem Gesang und Tanz der Hexen dem Drama so reichlichen Beifall eintrug.

A. I, Sc. 2. Wir lassen diese Scene ganz abdrucken, um dem Leser ein für alle Male einen vollständigen Begriff zu geben von den Manipulationen, die Davenant im Interesse seines der Sprache Shakspere's entfremdeten Publikums mit dem Texte vornahm.

Enter King, Malcolm, Donalbain, and Lenox,
with Attendants, meeting Seyton wounded.

King. *What aged man is that? if we may guess*
His message by his looks, he can relate the
Issue of the battle.
Malcolm. *That is the valiant Seyton;*
Who like a good and hardy soldier fought

To save my liberty; hail, worthy friend!
Inform the king in what condition you
Did leave the battle.

Seyton. *It was doubtful.*
As two spent swimmers, who together cling,
And choak their art: the merciless Macdonald, —
Worthy to be a rebel, to which end
The multiplying villanies of nature
Swarm'd thick upon him — from the western isles
With kernes and gallow-glasses was supply'd,
Whom fortune with her smiles obliged a while;
But brave Macbeth, who well deserves that name,
Did with his frowns put all her smiles to flight:
And cut his passage to the rebel's person;
Then having, conquer'd him with single force,
He fixt his head upon our battlements.

King. *O valiant cousin! worthy gentleman!*

Seyton. *But then this day-break of our victory*
Serv'd but to light us into other dangers,
That spring from whence our hopes did seem to rise:
Produc'd our hazard: for no sooner had
The justice of your cause, sir, arm'd with valour,
Compell'd these nimble kernes to trust their heels,
But the Norweyan Lord, having expected
This opportunity, with new supplies,
Began a fresh assault.

King. *Dismayd not this our Generals, Macbeth and Banquo?*

Seyton. *Yes, as sparrows eagles; or as hares do lions;*
As flames are heighten'd by access of fuel,
So did their valours gather strength, by having
Fresh foes on whom to exercise their swords;
Whose thunder still did drown the dying groans
Of those they slew, which else had been so great,
They'd frighted all the rest into retreat.
My spirits faint; I would relate the wounds
Which their swords made, but my own silence me.

King. *So well thy wounds become thee as thy words,*
They're full of honour both. Go, get him surgeons!
[Ex. Seyton and Attendants.

Enter Macduff.

But who comes there?

Malcolm. *Noble Macduff!*

Lenox. *What haste looks through his eyes!*

Donalbain. *So should he look, who comes to speak things strange.*

Macduff. *Long live the king!*

King. *Whence com'st thou, worthy Thane?*

Macduff. *From Fife, great King, where the Norweyan banners*
Dark'ned the air, and fann'd our people cold.
Norway himself, with infinite supplies, —
Assisted by that most disloyal Thane
Of Cawdor, — long maintained a dismal conflict,
Till brave Macbeth oppos'd his bloody rage
And check'd his haughty spirits, after which
His army fled: Thus shallow streams may flow
Forward with violence a while, but when
They are oppos'd, as fast run back again.
In brief, the victory was ours.

King. *Great happiness!*

Macduff. *And now the Norway King craves composition.*
We would not grant the burial of his men,
Until at Colems Inch he had disbursed
Great heaps of treasure to our General's use.

King. *No more that Thane of Cawdor shall deceive*
Our confidence: Pronounce his present death,
And, with his former title, greet Macbeth.
He has deserv'd it.

Bemerkenswerth ist die vielfache Verwendung, welche Davenant für die Figur des Seyton gefunden hat, der bei Shakspere nur in einigen Scenen der letzten Akte als vertrauter Diener Macbeth's auftritt. Hier dagegen figurirt er in den verschiedensten, kaum zu vereinbarenden Funktionen: zunächst als verwundeter Krieger, dann (A. II, Sc. 4) als der alte Mann; ferner (A. III, Sc. 4) als Gast an Macbeth's Tafel; ferner (A. III, Sc. 6) als der Vertraute des Lenox; ferner (A. IV, Sc. 1) als Lenox selbst; ferner (A. IV, Sc. 2) als der freundliche Warner bei der Lady Macduff; ferner in einer eingeschobenen Scene als Adjutant Macbeth's; ferner (A. V, Sc. 1) statt des Arztes, der das Nachtwandeln der Lady beobachtet; endlich in einer Davenant'schen Zuthat als Ueberläufer zu Malcolm. — Zu Shakspere's Zeit hatte allerdings ein Schauspieler oft mehrere Rollen in einem einzigen Drama zu spielen; aber hier handelt es sich um eine einzige Rolle, in welcher dieser Proteus Seyton auftritt, und dieses gedankenlose Arrangement von Seiten des Bearbeiters beweist zugleich die Gedankenlosigkeit seiner Zuschauer, die sich das gefallen liessen. — Gelegentlich scheint

Davenant seine Vorlage auch nicht ganz verstanden zu haben, so wenn er *to our General's use* setzt für *to our general use*, als ob das Lösegeld des Norwegerkönigs zu Macbeth's Privatgebrauch bestimmt gewesen wäre.

A. I, Sc. 3. Macbeth's Monolog in der gedrungenen Schilderung seiner geistigen und körperlichen Aufregung mochte den Zuschauern zu dunkel erscheinen. Davenant ersetzte ihn daher durch sein platteres Surrogat, in welchem u. A. folgender gereimte Gemeinplatz vorkommt:

Less titles should the greater still forerun,
The morning star doth usher in the sun.

A. I, Sc. 4. Auch die Abgangsworte Macbeth's scheinen dem Publikum oder dem Bearbeiter nicht recht klar gewesen zu sein. Letzterer reimt dafür auf eigne Hand:

The strange idea of a bloody act
Does into doubt all my resolves distract.
My eye shall at my hand connive, the sun
Himself shall wink when such a deed is done.

A. I, Sc. 5. Hier beginnen Davenant's Zuthaten in grösserem Massstabe, und zwar zunächst seiner Tendenz zulieb, dem lasterhaften Macbeth'schen Ehepaare ein Gegenstück hinzustellen in dem tugendhaften Macduff'schen Ehepaare. Sein Publikum mochte ohnehin das weibliche Element in dieser Tragödie allzu spärlich vertreten finden. So tritt denn hier mit der Lady Macbeth zugleich die Lady Macduff auf, welche Letztere sich zur Ersteren begeben hat, weil es ihr im eigenen Schlosse ohne ihren Gemahl zu einsam vorkam. Aber auch hier lässt sie die Sehnsucht nach dem im Felde abwesenden Macduff keine Ruhe finden und in rührenden Worten reflektirt sie über die Eitelkeit des kriegerischen Ruhmes. Lady Macbeth, um ihre unbequeme Gesellschafterin loszuwerden, räth ihr zu Bett zu gehen, damit sie selbst ungestörter einen soeben empfangenen Brief Macbeth's lesen kann. Dass bei Shakspere die Lady nur die letzte Hälfte dieses Briefes laut liest, während sie den ersten Theil schon vorher gelesen, das hat Davenant nicht begriffen. Er nimmt an, dass schon ein früherer Brief Macbeth's ihr

die Erscheinung der Hexen berichtet habe, der also die Erscheinung der Hexen gemeldet, aber das Wesentliche, deren Prophezeiungen. merkwürdiger Weise ihr vorenthalten. Der darauf folgende Monolog der Lady schliesst so:

And chastise with the valour of my tongue
Thy too effeminate desires of that
Which supernatural assistance seems
To crown thee with.

In der letzten Rede der Lady hat Davenant das Irrige der Interpunktion der Folio gar nicht bemerkt und liest wie sie:

May read strange matters to beguile the time.

A. I, Sc. 6. Die Worte der Lady: *We rest your hermits* werden dem Verständniss des Publikums besser angenähert durch die Version:

we must be still
Your humble debtors.

Den ceremoniösen Komplimentenaustausch zwischen Duncan und der Lady unterbricht Macduff ziemlich unceremoniös, indem er der Lady für die freundliche Aufnahme seiner Gattin dankt und deren Antwort entgegennimmt.

A. I, Sc. 7. Den Anfang des jämmerlich zusammengestrichenen Monologs formulirt Davenant so, zum Zeichen, dass er selbst ihn nicht verstanden haben kann:

If it were well when done, then it were well
It were done quickly; if his death might be
Without the death of nature in myself,
And killing my own rest, it would suffice.

Ebenso wenig scheint in dem folgenden Dialoge Davenant den Tropus *sticking-place* capirt zu haben. Er setzt:

Bring but your courage to the fatal place,

also zu dem Platze der Mordthat.

A. II, Sc. 1. Bei Shakspere soll die Lady an die Glocke schlagen, wenn Macbeth's Nachttrunk fertig sei. Nach der Verabredung soll die Lady damit das Zeichen geben, dass der günstige Augenblick zur Ermordung Duncan's gekommen ist. Dieser Zu-

sammenhang ist dem Bearbeiter so unklar geblieben, dass er höchst naiv »verbessert«:

> *Go, bid your mistress, when she is undrest,*
> *To strike the closet bell, and I'll go to bed.*

Also Macbeth wartet, bis die Lady sich entkleidet hat, um dann zu Bett zu gehn.

Wenn diese Glocke dann ertönt, so ruft Macbeth:

> *O Duncan, hear it not! for 'tis a bell*
> *That rings my coronation, and thy knell.*

Dass Duncan möglicher Weise zur Hölle fahren könnte, diesen ruchlosen Gedanken mochte Davenant doch dem bösen Macbeth nicht zutrauen.

A. II, Sc. 2. Den skurrilen Monolog des Pförtners und sein scherzhaftes Zwiegespräch mit Macduff hat Davenant gestrichen als unangemessen der tragischen Würde seines Macbeth. — Mythologische Anspielungen, welche Shakspere seinem Publikum dreist bieten durfte, waren dem Publikum Davenant's zu hoch; deshalb sagt Macbeth bei ihm nicht: *destroy your sight with a new Gorgon,* sondern:

> *behold the sight,*
> *Enough to turn spectators into stone.*

Den einfachen Satz des Lenox: *no man's life was to be trusted with them* verkehrt Davenant in den lächerlichen Bombast:

> *Why was the life of one,*
> *So much above the best of men, intrusted*
> *To the hands of two, so much below*
> *The worst of beasts?*

Die prägnante Kürze: *The near' in blood, the nearer bloody* in Donalbain's letzter Rede verwässert der Bearbeiter in die platteste Verständlichkeit:

> *And the nearer some men are allied to our blood,*
> *The more I fear they seek to shed it.*

A. II, Sc. 4. Wie schon oben (A. I, Sc. 2) bemerkt ist, lässt der Bearbeiter statt des »alten Mannes« Seyton auftreten. Da nun aber dieser vorher im Kampfe verwundete rüstige Krieger hier

nicht die Erinnerungen eines siebzigjährigen Greises haben kann, so wird einfach der Eingang seiner Rede: *Threescore and ten . . .* gestrichen, aber in stupender Gedankenlosigkeit der Rest stehn gelassen. Also:

I can remember well
Within the compass of which time I've seen . . .

Im Anschluss an diese Scene hält Davenant es für wünschenswerth, dass sein Publikum seine Lady Macduff nicht aus den Augen verliere und zugleich, als Gegenwirkung gegen die tragischen Eindrücke der letzten Scenen, durch einige Hexentänze und Hexengesänge aufgeheitert werde. Deshalb tritt zunächst Lady Macduff mit einer Zofe und einem Diener auf. Sie ist von Inverness flüchtig geworden nach einer Weisung Macduff's, der ihnen denn bald auf der öden Haide ein Rendezvous giebt. Das eheliche Zwiegespräch wird aber gestört durch die auf der Haide ansässigen Hexen, die erst hinter der Scene singen und tanzen, später aber selbst auftreten. Macduff lässt sich von ihnen sein und der Seinigen Schicksal prophezeien. Seine Bestürzung bei diesem bösen Bescheide weiss jedoch seine aufgeklärte Frau zu beseitigen mit der tröstlichen Versicherung, diese Boten der Finsterniss sprächen nur zu den Menschen, um sie zu täuschen. Damit beruhigt, setzt denn Macduff mit den Seinen die gemeinschaftliche Reise nach seinem Schlosse Fife fort.

A. III, Sc. 1. Davenant lässt die Lady Macbeth nicht mit auftreten und flickt deshalb höchst naiv die ihr zugedachten Worte an die ihres Gemahls an, natürlich etwas verballhornt. Macbeth sagt also in einem Zuge:

Here's our chief guest. If he had been forgotten,
It had been want of music to our feast.

In seinem folgenden Monologe erklärt Macbeth, sein Genius leide unter Banquo, wie, der Sage nach, Marc Antonius' Genius unter Caesar gelitten. Davenant streicht diese dichterische Parallele, deren Verständniss er bei seinem Publikum nicht voraussetzen mochte, lässt aber den Vordersatz, der ohne diese Pointe ganz matt erscheint, gedankenlos stehn:

Under him my genius is rebuked.

Auf Macbeth's Gespräch mit den beiden Mördern lässt Davenant wieder eine seiner beliebten Macduffscenen folgen, und zwar dieses Mal ausnahmsweise in gereimten Jamben, ohne dass in der Haltung des Tones ein ersichtlicher Grund für diesen Luxus sich nachweisen liesse. Macduff kündigt seinen Entschluss an, Duncan's Ermordung an Macbeth zu rächen. Seine Gattin aber räth ihm von diesem gefährlichen Unternehmen ab und äussert die Besorgniss, er möchte sich wohl selbst gern an Macbeth's Stelle setzen, eine boshafte Insinuation, die er nur sehr schwach und sophistisch abweist. Was diese Scene, die nur störend und zwecklos anticipirend in den Gang der Handlung eingreift und überflüssiger Weise Macduff's sonstigen braven Charakter verdächtigt, eigentlich anders bezwecken kann, als Davenant's Geschicklichkeit in gereimten Wechselreden, wie sie später Dryden in seinen Dramen kultivirte, darzuthun, das ist schwer zu errathen.

A. III, Sc. 2. Macbeth spricht von den grässlichen Träumen, die ihn Nachts quälen. Aus dem wesentlichen *nightly* macht Davenant das triviale *mightily*. Ebenso macht er bald nachher aus *life's fitful fever* das ganz unpassende *life's short fever*. — Das *shard-borne beetle* scheint er nicht verstanden zu haben, wie wir dafür seine geistreiche Emendation *sharp brow'd beetle* nicht verstehn.

A. III, Sc. 3. Die Scene der Ermordung Banquo's hat der Bearbeiter mit folgenden Zuthaten ausgestattet:

Flean. *We must make haste.*
Banquo. *Our haste concerns us more than being wet.*
He expects me at his feast to-night,
To which he did invite me with a kindness,
Greater than he was wont to express.
1. Mur. *Banquo, thou little think'st what bloody feast*
Is now preparing for thee.
2. Mur. *Nor to what shades the darkness of this night*
Shall lead thy wandering spirit.

A. III, Sc. 4. Unter den Gästen Macbeth's figurirt auch Seyton, der trotz seiner untergeordneten Stellung unter den versammelten Lords das grosse Wort führt. — In dem Folgenden sind

die Reden der Lady bis zur Unverständlichkeit zusammengestrichen. — Macbeth's letzte Worte lauten in der neuen Version:

Well, I'll in
And rest: if sleeping I repose can have
When the dead rise and want it in their grave.

An diese Scene schliesst sich wieder eine, in welcher das Macduff'sche Ehepaar seine uns wenig berührenden häuslichen Differenzen auskramt. Macduff hat offenbar seine früheren Rachepläne vor der Hand ruhen lassen und ist jetzt entschlossen, seiner Sicherheit wegen nach England zu flüchten unter Zurücklassung seiner damit durchaus nicht einverstandenen Gattin und seiner Kinder. Er tröstet sie in kühnem Optimismus, dass der Tyrann ihnen Nichts anthun werde. Wenn sie aber zusammenreisten, so würde das seine Flucht nur zu sehr hemmen. Erst, da ein Bote die Kunde von Banquo's Ermordung bringt, dringt die Lady selbst auf diese Flucht des Gatten.

A. III, Sc. 5, 6. Weshalb Davenant die Scene (A. III, Sc. 5, Hecate und die Hexen) umgestellt hat und der Scene (A. III, Sc. 6) bei Shakspere hat nachfolgen lassen, ist schwer einzusehen. Wir betrachten zunächst, der einmal feststehenden Reihenfolge gemäss, das Gespräch des Lenox mit einem anderen Lord, als welcher bei Davenant wieder der unvermeidliche Seyton figurirt. Da stossen wir alsbald auf eine neue Gedankenlosigkeit des Bearbeiters. Er sagt:

Duncan was pitied, but he first was dead.

Das wesentliche *pitied of Macbeth,* ohne welchen Zusatz der Satz sinnlos erscheint, wird ausgelassen. — Die erwähnte Scene zwischen Hecate und den Hexen hat Davenant erweitert mit Hilfe der Hexengesänge, die er in dem Drama *The Witch* von Middleton vorfand, ohne dass deshalb anzunehmen wäre, dass dieselben aus Middleton's Feder stammten. Sie waren wahrscheinlich ein Gemeingut des Hexenwesens, wie es damals im Volksmunde lebte.

A. IV, Sc. 1. Die Ingredienzien des Hexenkessels stimmen bei Shakspere und Davenant so ziemlich überein, nur statt der Kaldaunen eines Tigers haben wir die zeitgemässe Variante: *a fat Dutchman's chawdron.* An das Auftreten der Hecate schliessen sich

dann wieder einige bei Shakspere nur angedeutete, bei Middleton in extenso mitgetheilte Hexengesänge. Die Warnungen und Prophezeiungen, welche bei Shakspere den verschiedenen Erscheinungen selbst zugetheilt werden, legt Davenant der Hecate in den Mund, in einer Fassung, welche theilweise wiederum beweist, dass der Bearbeiter den Text nicht verstanden hat. So gleich die erste Warnung:

Thou double Thane and King; beware Macduff,
Avoiding him, Macbeth is safe enough.

Wie vorher der Hexenkessel versank, so versinkt nach dem Tanze und dem Verschwinden der Hexen auch ihre ganze Höhle — ein Beweis, welche Fortschritte die Theatermaschinerie von Shakspere bis auf Davenant gemacht hatte. — Zu dem alleingebliebenen Macbeth tritt statt des Lord Lenox auch hier wieder der unvermeidliche Seyton mit der Botschaft von Macduff's Flucht nach England. Die natürliche Folge, dass nun Macbeth statt des Flüchtlings dessen Weib und Kinder tödten will, wird bei Davenant stillschweigend unterdrückt. Er schliesst dafür mit dem etwas dunkeln Reimpaar:

My thoughts shall henceforth in action rise,
The witches made me cruel but not wise.

A. IV, Sc. 2. Statt des Lord Rosse finden wir den Lord Lenox bei der Lady Macduff, die nun bitter bereut, ihrem Gemahl, den Macbeth ja als unschuldig kenne — eine seltsame Voraussetzung der guten Frau —, zur Flucht gerathen zu haben. Das scherzhafte Gespräch der Lady mit ihrem Söhnchen hat Davenant gestrichen, wahrscheinlich als unverträglich mit der tragischen Würde des Stückes. Statt des namenlosen Boten, welcher der Lady die nahende Gefahr ankündigt, muss auch hier der allerseits beschäftigte Seyton dessen Rolle übernehmen. Die kurze Schlussscene mit den Mördern fehlt ganz bei Davenant, so dass wir das endliche Schicksal der Lady und ihrer Kinder erst später in dem Berichte des Lenox oder Rosse erfahren.

A. IV, Sc. 3. Während wir bisher annehmen mussten, Malcolm und Macduff hielten sich zu ihrer Sicherheit in England am Hofe des frommen Königs Edward auf, finden wir sie zu unserm

Erstaunen plötzlich in Macbeth's unmittelbarer gefährlicher Nähe. Malcolm sagt:

In these close shades of Birnam Wood let us
Weep our sad bosoms empty.

Im Verlauf der Scene kehrt jedoch der Bearbeiter unversehens mit diesen Beiden wieder nach England zurück, ohne, wie es scheint, seiner Gedankenlosigkeit inne zu werden. Im Uebrigen hat er den bei Shakspere so weit ausgesponnenen Dialog sehr zusammengestrichen und namentlich die lange Reihe von Lastern, deren Malcolm sich selbst beschuldigt, auf ein kaum merkliches Minimum reducirt, so dass man kaum begreift, wie der allzu leichtgläubige Macduff nachher sagen kann:

These evils thou repeat'st upon thyself
Hath banished me from Scotland.

Vielleicht hielt der loyale Davenant es für unpassend, dass ein legitimer Thronprätendent sich selbst wegen eines wenn auch nur fingirten Uebermaasses von Lastern des Thrones für unwürdig erklären sollte. — Der englische Arzt tritt bei Davenant nicht auf, und die traditionelle wunderbare Heilkraft des Königs Edward wird lediglich von Malcolm kurz angedeutet mit der kühnen Schlussfolgerung, wer durch die Berührung seiner Hand so die Leiber von hässlicher Krankheit kurire, der werde auch den Geist eines Verräthers (nämlich Macbeth) bezwingen können:

He who, by his touch,
Can cure our bodies of a foul disease,
Can by just force subdue a traitor's mind,
Power supernatural is unconfined.

Zwischen diesen letzten kostbaren Passus und das Auftreten des Lord Lenox schiebt Davenant eine Scene ganz von eigner Erfindung ein, die sich zunächst zwischen Macbeth und Seyton abspielt. Der Feind steht schon an der Grenze, und es ist die höchste Zeit, dass Macbeth marschire. Aber Lady Macbeth ist gefährlich erkrankt, und der zärtliche Gatte will nicht von ihrer Seite weichen. So schwankt er zwischen Bleiben und Gehen hin und her, bis dass die

geliebte Gattin auftritt. In den Visionen, von denen sie geplagt wird, anticipirt Davenant ungeschickt genug ihre spätere Nachtwandelscene. Ueberall sieht die Lady sich von Duncan's Schatten verfolgt, und sie weiss dagegen kein anderes Mittel, als dass ihr Gemahl seine schlecht erworbene Krone niederlege und ins Privatleben zurücktrete. Als er auf diese ihre seltsame Zumuthung erwidert, dass sie selbst ihn zu seinen Freveln angestachelt habe, replicirt sie, er als ihr Mann habe sie regieren und nicht ihr gehorchen müssen. Endlich wirft sie ihm seinen bösen Verkehr mit den Hexen vor. Da erscheint ihr Duncan's Geist auf der Bühne, ohne dass Macbeth ihn sieht, — also das schlecht arrangirte Gegenstück zu der früheren Geistererscheinung Banquo's, die nur Macbeth, nicht aber die Lady sah. Schliesslich fordert die Lady den Geist Duncan's auf, sie anzureden, wenn er könnte, und sein verwundetes Herz nicht ihr, sondern dem Mörder, ihrem Gemahl, zu zeigen. Dann wird die Visionärin von ihren Frauen weggeschleppt, was allerdings die höchste Zeit war für sie selbst wie für die Zuschauer. Von diesem Fabrikat seiner eigenen tragischen Muse kehrt Davenant zu Shakspere zurück, zu der Scene zwischen Malcolm und Macduff, die er bis zum Auftreten des Lenox (bei Shakspere Rosse) vorher fortgeführt, dort aber gänzlich unmotivirt unterbrochen hatte. — Das berühmte: *He has no children,* in Macduff's Munde, in seiner bedeutsamen prägnanten Kürze konnte der seichte Davenant nicht unverwässert lassen. Es heisst bei ihm:

He has no children, nor can he feel
A father's grief.

A. V, Sc. 1. Die Nachtwandelscene war von Davenant durch die frühere Vorführung der Lady Macbeth als Visionärin so ungeschickt anticipirt und um ihre Wirkung gebracht, dass er es für angemessen gehalten hat, sich flüchtig und summarisch mit ihr abzufinden. Statt des Arztes, der ex officio den Zustand der Lady zu beobachten hat, figurirt auch hier wieder der Allerwelts-Seyton, wo es sich denn seltsam ausnimmt, wenn der Bearbeiter den nur der Stellung eines Arztes entsprechenden Vers:

You may to me; and 'tis most meet you should

gedankenlos hat stehn lassen. Dagegen sind die so bedeutungsvollen Reden der Nachtwandlerin, Reminiszenzen aus der Mordnacht, und die Zwischenreden der beiden Zeugen unbarmherzig zusammengestrichen, und die ganze Scene schliesst mit dem Weggange der Lady. Die Warnungen des Arztes an die Kammerfrau in Betreff der Vorsichtsmassregeln für die Lady, vorbereitende Andeutungen ihres späteren Selbstmordes, hätten sich allerdings im Munde Seyton's kurios ausgenommen und sind deshalb ausgelassen.

A. V, Sc. 2. Ein abermaliger Einschub einer Davenant'schen Scene, der nur ein kleines Bruchstück aus Shakspere, die arg verstümmelte Schilderung des verzweifelten Gemüthszustandes Macbeth's einverleibt ist. Die von Shakspere beseitigten Figuren, Donalbain und Fleance, lässt der Bearbeiter hier wieder auftreten, wahrscheinlich um die vorher vorhandenen Personen möglichst vollständig wieder beisammen zu haben, die unterdessen ermordeten natürlich abgerechnet. Zu den Beiden stösst Lenox und berichtet ihnen, was Shakspere in dieser Scene uns selbst von dem Fortschritt des Aufstandes gegen Macbeth vorgeführt hat.

A. V, Sc. 3. Die Apostrophe an die falschen Thanes in Macbeth's erster Rede schliesst Davenant mit dem kostbaren Bombast:

By your revolt you have inflam'd my rage,
And now have borrow'd English blood to quench it.

Dass Macbeth dem vom Schrecken blassen Boten das Aussehen einer erschreckten Gans zuschreibt und dessen Bericht: *There are ten thousand* — mit *geese* unterbricht, das mochte dem Bearbeiter zu familiär vorkommen. So setzt er *ghosts* für *geese* und lässt Macbeth fortfahren:

But such as shall be ghosts ere it be night.

Die folgende so ergreifende Rede, in welcher Macbeth die ganze Verzweiflung seiner Seele schildert, war dagegen für den Bearbeiter vielleicht zu tragisch und ist durch sein eignes Fabrikat ersetzt worden. — Statt des Arztes muss Seyton von dem schlimmen Befinden der Königin Bericht erstatten, wobei natürlich Macbeth's

bitterer Spott über die Ohnmacht der Arzneikunde als pointelos wegfällt. Statt dessen sagt er kurz:

And I, methinks, am sick of her disease.

Aber auch der bisher dem Macbeth in allen möglichen Funktionen so treu ergebene Seyton bekehrt sich nun zur siegreichen Fahne der Legitimität und spricht beiseite zur Rechtfertigung seiner Ueberläuferei:

I'll to the English train, whose hopes are built
Upon their cause, and not on witches' prophecies.

A. V, Sc. 4. Diese Scene ist von dem Bearbeiter ganz neu stilisirt, u. A. mit zeitgemässen Komplimenten für das freundnachbarliche England versehen, im Uebrigen desselben Inhalts, wie bei Shakspere.

A. V, Sc. 5. Da Seyton, der bisherige Vertraute, wie Macbeth bedauernd bemerkt, zu den Feinden übergegangen ist, so übernimmt ein gewöhnlicher Diener das Amt, die Trauerbotschaft von dem Tode der Königin zu melden. Die letzten Worte Macbeth's lauten in Davenant'scher verbessernder Version:

Methinks I now grow weary of the sun,
And wish the world's great glass of life were run.

A. V, Sc. 7. Statt des jungen Siward, dessen Rolle als überflüssig Davenant gestrichen hat, besteht Lenox den unglücklichen Zweikampf mit Macbeth nach einem rekapitulirenden Zwiegespräch, das ganz aus der Feder des Bearbeiters ist, ohne irgend welche Anlehnung an sein Original. — Für Macbeth's Zweikampf mit Macduff hat sich natürlich Davenant an seine Vorlage halten müssen, mit den unvermeidlichen obligaten Auslassungen und Zuthaten, sowie mit der durchgängigen Verwässerung der Shakspere'schen Phraseologie. Macbeth stirbt mit dem Ausruf:

Farewell, vain world, and what's most vain in it, ambition!

Schliesslich tritt Macduff nicht mit Macbeth's abgehauenem und auf eine Stange gestecktem Haupte auf, sondern nur mit Macbeth's Schwerte, wahrscheinlich um die Nerven des Davenant'schen Publikums mit dem grausen Anblick zu verschonen.

Ueber den Leichnam des Usurpators verfügt aber **Malcolm** Folgendes:

> *Drag his body hence, and let it hang upon*
> *A pinnacle in Dunsinane! to show*
> *To future ages what to those is due*
> *Who others' right by lawless power pursue.*

Damit schliesst denn Davenant's dramatisches Machwerk, das im Stande gewesen ist, Shakspere's dramatisches Meisterwerk auf einen Zeitraum von fast achtzig Jahren hin von der englischen Bühne und auch aus der populären Literatur zu verdrängen!

XII.

EINLAGEN UND ZUTHATEN IN SHAKSPERE'S DRAMEN.

Der etwas unbestimmte Titel dieser Abhandlung, für den sich aber kein bestimmterer finden liess, bedarf zunächst einer genaueren Erklärung. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung und Charakteristik aller derjenigen Elemente der Schauspiele unseres Dichters, welche ausserhalb der in Dialogen und Monologen verlaufenden dramatischen Handlung fallen, aber zur Vervollständigung und Verdeutlichung derselben entweder vom Dichter oder von anderer Seite hinzugefügt wurden. Diese verschiedenartigen Elemente in Bezug auf ihren Ursprung zu prüfen, ihre Stellung im Kontext der Dramen nachzuweisen und zu motiviren, Form und Inhalt derselben zu untersuchen — das war der Zweck und der einheitliche Gesichtspunkt der vorliegenden Arbeit. Bei der grossen Mannigfaltigkeit des gegebenen Stoffes bedarf es aber einer festen Norm und systematischen Anordnung dieser scheinbar so disparaten Elemente nach bestimmten Kategorien, die sich denn folgendermassen ergeben und festgestellt haben.

Die erste Abtheilung umfasst alle vorkommenden Fälle einer Anwendung der von keinem Gesange begleiteten instrumentalen Musik, die in Shakspere's Dramen verzeichnet stehn. Hier ist eine Mitwirkung oder Einwirkung unseres Dichters am Schwierigsten zu constatiren, nur dass die etwaige nähere Bezeichnung der betreffenden

Musikgattung oder der in Frage kommenden Instrumente mit einiger Sicherheit auf seine Rechnung zu setzen sein mag.

Die zweite Abtheilung umfasst alle Fälle, wo ein Lied, ein Gesang mit oder ohne Begleitung, aber mit Angabe des Textes verzeichnet steht. Hier ist die Frage, inwiefern dieser Text unserem Dichter zu- oder abgesprochen werden muss, nahe gelegt und lässt sich aus äusseren oder inneren Gründen, aus anderweitigen Zeugnissen u. s. w. in den meisten Fällen ziemlich sicher entscheiden.

Die dritte Abtheilung umfasst alle nur gesprochenen, gelesenen oder citirten Verse, die nicht zum Dialoge der Dramen gehören, sondern denselben nur äusserlich eingefügt sind. Bei diesen steht Shakspere's Autorschaft im Allgemeinen ziemlich fest, wo nicht direkte Zeugnisse dagegen sprechen.

Die vierte Abtheilung umfasst das auf der damaligen englischen Bühne so häufig zur Verwendung gelangende Genre der Masques, der Geistererscheinungen und Visionen, von denen auch unser Dichter gelegentlich den ihm zusagenden Gebrauch gemacht hat, ohne dass dabei eine fremde Beihülfe anzunehmen wäre.

Die fünfte Abtheilung, gewissermassen eine Modifikation und Erweiterung der vierten, umfasst die Schauspiele im Schauspiel. Die wenigen Fälle, welche sich davon bei Shakspere finden, gehören selbstverständlich und ausschliesslich ihm selber an.

Die sechste und letzte Abtheilung umfasst die Prologe, Epiloge und Chorusreden, also alle zu jener Zeit gebräuchlichen scenischen Hülfsmittel zur Verständigung der Zuschauer über das aufzuführende Drama, zur Ergänzung einzelner Partien desselben, endlich zur Bitte um Beifall nach der Aufführung. Shakspere macht, nach den alten Ausgaben zu urtheilen, von diesen Hülfsmitteln einen viel seltneren Gebrauch, als die meisten zeitgenössischen Dramatiker, ganz abgesehen davon, dass einige ihm zuertheilte Prologe und Epiloge sicherlich nicht aus seiner Feder stammen. Für Shakspere war das Drama selbst so vorwiegend sein Augenmerk, dass alle diese sonstigen Einlagen und Zuthaten in der That lediglich als ein, bisweilen freilich wünschenswerthes oder gar nothwendiges, Hors-d'oeuvre erscheinen.

Wir eröffnen unsere Musterung der in den Text der Dramen ohne begleitende Worte eingelegten Instrumentalmusik mit dem sogenannten *Huntsup*, dem mit Jagdhörnern und dem Gebell der Hunde dargebrachten Morgengruss und Aufruf zur Jagd, mit welchem in *Titus Andronicus* (A. II, Sc. 3) der greise Titus das ankommende Kaiserpaar begrüsst. Dass bei diesem feierlichen Brauche die musikalische Wirkung eben so sehr auf den wohldressirten Hunden wie auf den Jagdhörnern beruhte, das erhellt deutlich aus einem Passus im *Midsummer-Night's Dream* (A. IV, Sc. 1). Theseus rühmt da seinen Jagdhunden nach, dass ihr Gebell eine vollständige Skala bilde, wie die einzelnen Glocken im Glockenspiel, jede einen Ton tiefer als die andere. Auf der Shakspere'schen Bühne mussten wahrscheinlich in Ermangelung einer so musikalisch ausgebildeten Jagdmeute menschliche Stimmen diesen Effekt nachzuahmen suchen, so gut es eben gehn wollte.

Um einen anderen als diesen waidmännischen Morgengruss handelt es sich in *Othello* (A. III, Sc. 1): um ein Ständchen, welches Cassio durch eine Musikbande seinem General am Morgen nach dessen Hochzeitsnacht darbringen möchte. Leider misslingt diese wohlgemeinte Huldigung. Wie der Hausnarr Othello's erklärt, sind die Instrumente so arg verstimmt, dass sie gleichsam durch die Nase sprechen, wie ein mit der Lustseuche Behafteter. Das entscheidende Moment aber ist, dass, dem Narren zufolge, Othello gänzlich unmusikalisch ist und höchstens eine Musik verträgt, die man nicht hört.

In ähnlicher Weise werden in *Romeo and Juliet* (A. IV, Sc. 5) von dem Clown die Pfeifer verhöhnt, die zur Hochzeitsfeier gekommen waren und nun unverrichteter Sache wieder abziehen müssen. Dieser Peter stellt ein scherzhaftes Examen mit ihnen an, indem er ihnen ein Bruchstück eines bekannten Liedes citirt, über die Frage, was doch der Dichter unter dem Silberklange der Musik verstanden haben möge. Dass aber unter diesen Instrumentalmusikern sich auch ein Sänger befunden, geht aus dem Verlauf dieses närrischen Verhörs hervor.

Während der Dichter in den bisher citirten Beispielen uns einen Chor musikalischer Instrumente vorführt, haben wir in seinem

Julius Caesar (A. IV, Sc. 3) einen Solisten, den jungen Lucius, den Liebling des Brutus, der in dem Zelte vor der Entscheidungsschlacht die aufgeregten Lebensgeister seines Herrn mit seinem Saitenspiel und Gesang beschwichtigen soll. Der Text des Letztern wird nicht mitgetheilt. Aber Brutus findet die Weise einschläfernd, weil nämlich der Sänger selbst dabei entschlummert ist und im Schlafe sein Saitenspiel leicht fallen lassen möchte, weshalb Brutus ihm dasselbe aus der Hand nimmt. Die Oekonomie der Scene verlangte freilich das Entschlummern des Knaben, der nicht Zeuge der folgenden Geistererscheinung sein durfte. Noch im Schlaf ist er so mit seinem Instrumente beschäftigt, dass er, von Brutus aufgeweckt, mit der Verstimmung der Saiten das Aufhören seines Spieles entschuldigt.

Der hier nur angedeutete Zusammenhang zwischen der Musik und der Geisterwelt tritt klarer, und ebenfalls vor einer Entscheidungsschlacht, hervor in dem andern Römerdrama, *Antony and Cleopatra* (A. IV, Sc. 3). Da hören die Krieger des Antonius auf ihrem Wachtposten eine wunderbare Musik der überhaupt auf der englischen Bühne zu feierlichen Anlässen gebräuchlichen Hoboen, die erst unter der Bühne, nachher in der Luft erklingt. Die Deutung dieses Phänomens hat der Dichter seiner Quelle, dem Plutarch, entlehnt: es ist der Gott Herkules, der seinen treuen Verehrer Antonius in diesem kritischen Moment verlässt.

Einer originellen musikalischen Einlage begegnen wir in *King Henry IV.*, First Part (A. III, Sc. 1). Der Walliser Glendower macht den Dolmetscher zwischen seiner Tochter und ihrem des Welschen unkundigen Gemahl. In seiner phantastischen, grosssprecherischen Weise geberdet er sich, als ob er die Musik, die bald nachher laut wird, durch seine Zauberkunst aus weiter Ferne herbeiziehe. Im Anschluss daran singt denn die Lady Mortimer ein welsches Lied, dessen Text uns leider nicht mitgetheilt wird, wahrscheinlich, weil es nicht Shakspere's Sache war, denselben zu liefern, sondern diese Mühewaltung Andern überlassen blieb.

Eine Betheiligung unseres Dichters an der Auswahl und Bestimmung eines gewissen Musikstückes ist aber leichter vorauszusetzen bei demjenigen, welches sich in *Twelfth-Night* (A. I, Sc. 1)

der Herzog als »Nahrung seiner Liebesschwärmerei« vortragen lässt. Die Charakteristik, welche er von dieser Weise und von ihrem Eindruck auf ihn giebt, ist so eingehend, dass wir auf eine ganz bestimmte Komposition schliessen dürfen, welche Shakspere hier im Sinne gehabt hat und von Musikern seines Theaters aufführen liess.

In noch höherem Grade ist eine Mitwirkung des Dichters anzunehmen bei der Auswahl der Musik im *Merchant of Venice* (A. V, Sc. 1), welche die von Venedig heimkehrende Portia auf ihrem Landsitze Belmont begrüsst. Die tiefsinnigen Reflexionen, welche zuerst Lorenzo und Jessica und nachher Portia selbst an das Belauschen dieser Musik anknüpfen, verrathen deutlich, dass unserem Dichter eine ganz bestimmte Tonschöpfung vorgeschwebt haben muss, die in ihrer ausdrucksvollen Weise zu solchen Reflexionen Anlass geben konnte.

Die Musik, welche in *Winter's Tale* (A. IV, Sc. 3) bei dem Feste der Schafschur den Gesang der Schäfer und Schäferinnen begleitet und vom Dichter nicht weiter betont wird, mag immerhin als eine konventionelle Einlage ohne Shakspere's Weisung von dem Regisseur bei der Aufführung arrangirt worden sein. — Auch die feierliche Musik, welche in demselben Drama die Wiederbelebung der todtgeglaubten Hermione einleitet, mag Shakspere den Schauspielern überlassen haben, obgleich die Einfügung derselben an der passenden Stelle, wie der Text bezeugt, von ihm selber herrühren musste.

Die »feierliche Musik«, in deren Begleitung Ariel, den Anwesenden unsichtbar, auftritt im *Tempest* (A. II, Sc. 1), soll offenbar den Zauber andeuten, der das fast plötzliche Einschlafen des Königs und seiner Freunde bewirkt. So gut wie Ariel's Gesang, der die Schläfer nachher erweckt, von Shakspere gedichtet ist, mag er auch die Weise dieser feierlichen Musik als das Gegenstück zu jenem Gesange angegeben haben.

Zahlreicher als die eben betrachtete Reihe von Musikstücken ohne begleitenden Text ist in Shakspere's Dramen die zweite Reihe von Gesängen und Liedern mit oder ohne Musikbegleitung. Die

dabei zu Grunde gelegten Worte sind entweder von unserem Dichter selbst verfasst, oder doch der jedesmaligen Situation angepasst, wenn er sie nachweislich anderswoher, theilweise nur fragmentarisch. entlehnt hat. Zu der letztern Gattung gehören in *Hamlet* (A. IV, Sc. 5) die Lieder der Ophelia, deren stellenweise frivoler Ton sich wohl aus der geistigen Verstörung der Sängerin, nicht aber aus einer etwaigen Trübung ihrer jungfräulichen Reinheit erklären lässt.

Bei den Reimsprüchen und Liederfragmenten, in denen der Narr im *King Lear* (A. I, Sc. 2 — A. II, Sc. 4 — A. III, Sc. 2) in scheinbar scherzhafter Weise seinem Herrn die ernstesten Warnungen insinuirt, ist es schwer zu entscheiden, wie viele derselben bloss recitativisch vorgetragen, wie viele aber wirklich gesungen wurden. Für die erstere Annahme spricht bei manchen der Inhalt und die Form, welche bei andern offenbar einen merklich gesanglichen Anklang haben. Einfach gesprochen, wie die Prosa des Narren, sind aber wahrscheinlich gar keine, wenn wir uns erinnern, wie auch sonst die Figur des Narren auf der Shakspere'schen Bühne vorzugsweise durch einen gesangbegabten Schauspieler vertreten war. Ob diese Verse alle von Shakspere selbst in ihrer ursprünglichen Textrecension herrühren, ist wohl einigermassen zweifelhaft. Jedenfalls hat er sie aber für die Rolle des Narren dergestalt modificirt, dass sie für sein geistiges Eigenthum gelten dürfen. — Entschieden anderswoher entlehnt, und zwar aus Balladen und aus dem Volksmunde entlehnt, erscheinen dagegen in demselben Drama die seinem angenommenen Charakter entsprechenden Reimsprüche Edgars, welche theils gesungen — so die in A. III, Sc. 4, und die ersten in A. III, Sc. 6 — theils recitativisch vorgetragen werden, wie z. B. die fingirte Bedrohung der verschiedenen Hunde, welche Lear anzubellen scheinen.

Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen den einzelnen lyrischen Partien im *King Lear* ist auch in den Versen zu constatiren, mit denen unser Dichter im *Macbeth* das Wesen und Treiben seiner Hexen ausgestattet hat. Wo diese dem Volksglauben der Zeit angehörigen und entlehnten Geschöpfe bestimmend in den Gang der Handlung eingreifen oder denselben vorbereiten — wie in A. I, Sc. 1 —

A. III, Sc. 5 theilweise, — A. IV, Sc. 1 ebenfalls theilweise — da müssen die betreffenden Worte von Shakspere selbst verfasst und nur in ihren Zuthaten dem seinem Publikum geläufigen Hexenglauben angepasst sein. — Alle übrigen Partien, so weit sich dieselben nicht auf die Verführung und Bethörung des Macbeth selbst beziehen, entstammen aber älteren populären Quellen. Und dass deren Bekanntschaft beim Publikum allgemein vorausgesetzt werden durfte, das scheint sich schon daraus zu ergeben, dass bei ihnen in der *Editio Princeps,* in der Folioausgabe und wahrscheinlich auch im Theatermanuskript nur deren Anfangsworte citirt sind. Wie diese Worte hat der Dichter denn auch die dazu gehörigen Melodien für den gesanglichen Vortrag anderswoher überkommen. Die Reden der Hecate sind gewiss einfach recitativisch ohne weitere Musikbegleitung gehalten im Gegensatze zu den lyrischen Gesängen der übrigen Hexen.

Zu dem Morgenständchen, welches in *Cymbeline* (A. II, Sc. 2) der einfältige Cloten durch seine Musikanten der Imogen darbringen lässt, hat Shakspere selbst den Text geliefert und in ironischer Weise dann von dem närrischen Prinzen das Lied und dessen Weise charakterisiren lassen. Offenbar lag dem Dichter daran, Clotens vergebliche Werbung um die Gunst der Imogen nicht bloss in dessen sonstiger brutaler Manier, sondern auch in der konventionellen poetischen Form eines Ständchens dem Publikum vorzuführen. — Ganz anders verhält es sich in demselben Drama mit einer zweiten lyrischen Einlage, dem Trauergesange für den vermeintlich todten Knaben Fidele, den die Brüder Guiderius und Arviragus abwechselnd recitativisch vortragen. Die Folioausgabe bezeichnet freilich dieses Lied mit der Ueberschrift *Song,* aber aus den vorhergehenden Reden der Brüder ergiebt sich, dass sie dasselbe nicht eigentlich singen, sondern nur sprechen. Bezeichnend ist dabei, dass dieses Lied nicht etwa erst für diese Gelegenheit verfasst sein soll, sondern dass mit demselben schon viel früher die Euriphile, die Pflegemutter der beiden Königssöhne, zu Grabe geleitet war. Daraus erklärt es sich, wenn in diesem konventionell und allgemein gehaltenen Trauergedichte jede spezielle Bezugnahme auf den Knaben Fidele und seine Schicksale fehlt.

In *Troilus and Cressida* (A. III, Sc. 2) singt Pandarus zu dem Instrumente, das er sich reichen lässt, ein Liebeslied oder doch die Bruchstücke eines solchen, dessen frivol lüsterner Ton vollkommen dem gleichen Tone seiner Unterhaltung mit Helena und Paris sich anpasst — ein Fingerzeig für den Gesichtspunkt, aus welchem Shakspere diese trojanischen Liebesgeschichten betrachtet wissen wollte.

In *Antony and Cleopatra* (A. II, Sc. 7) erreicht das Gelage am Bord der Galere des Pompejus seinen Höhepunkt und zugleich seinen Abschluss mit dem von Enobarbus arrangirten, an den Bacchus gerichteten Trinkliede. Während die lauteste Musik den von einem Knaben gesungenen Text begleitet, fallen die Gäste, zum Tanz von Enobarbus aneinander gereiht, in den Refrain und dessen Wiederholung ein. Caesar vergleicht nachher, im Sinne des Dichters, diese trunkene Ausgelassenheit mit dem Auftreten der Possenreisser, die auf der Bühne ihre grotesken Tänze aufführen.

In *King Henry IV.*, Second Part (A. V, Sc. 3) macht der sonst so schweigsame und zahme Friedensrichter Silence, nachdem er bei seinem Amtsbruder Shallow sich in Falstaff's Gesellschaft stark bezecht hat, seiner ungewohnten Weinlaune im Singen verschiedener lustiger Liederbruchstücke von populärem Charakter Luft, bis dass er endlich schwer berauscht zu Bett geschafft wird.

In *King Henry V.* (A. III, Sc. 2) sind die Reime, welche Pistol Angesichts der Schlacht zur Beschwichtigung seiner feigen Todesangst singt und die der Page ergänzt, wahrscheinlich Bruchstücke aus jetzt verlorenen Balladen der Zeit.

Die Königin Katharina in *King Henry VIII.* (A. III, Sc. 1) sucht die schweren Sorgen, welche sie um die drohende Ehescheidung belasten, zu zerstreuen, indem sie sich von einer ihrer Hofdamen zur Laute ein Lied vorsingen lässt. Eine Beziehung auf die Situation tritt deutlich in dem Schlusse des zum Preise des Orpheus verfassten Gedichtes hervor, wo der holden Musik solche Zauberkunst zugeschrieben wird, dass zehrender Gram und Herzenskummer dabei entschlummern oder im Zuhören sterben.

Wie Cloten in *Cymbeline* der Imogen sein Morgenständchen darbringt, so erscheint auch in *Two Gentlemen of Verona* (A. IV, Sc. 2)

der gleichfalls aussichtslose Liebhaber der Silvia, Thurio, mit seinen Musikanten vor dem Fenster seiner Geliebten zu einer Serenade, die in höfischer Manier Silvia's Preis in drei fünfzeiligen Strophen mit abwechselnd trochäischem und iambischem Versbau feiert.

In dem scherzhaften Gespräche zwischen dem närrisch gravitätischen Armado und dem schalkhaften Pagen in *Love's Labour's Lost* (A. II, Sc. 1) soll der Letztere seinen Grund angeben, weshalb er Weiss und Roth in der weiblichen Gesichtsfarbe für sehr bedenklich erachte. Der Page thut das in einer recitativisch vorgetragenen achtzeiligen Versstrophe, deren Sinn ist, dass Weiss und Roth als die natürlichen Gesichtsfarben alle Fehler der Weiber geschickt verbergen und so den Liebhaber nur täuschen.

Von den Versen, welche der Hausnarr der Gräfin Rousillon in *All's Well That Ends Well* (A. I, Sc. 3) singt, ist das erste Stück mit der Anspielung auf den unvermeidlichen Hahnrei von unserem Dichter mit einigen Modifikationen einem älteren Liede entlehnt. Die anderen Verse gehören einer Ballade vom trojanischen Kriege an, auf welche die Erwähnung des Namens Helena den Narren gebracht hat. Die Bruchstücke derselben hat der Sänger nach seiner Weise willkürlich und zusammenhanglos verknüpft.

Besonders reich mit musikalischen Einlagen, wie es ja das Spiel der Feen und Elfen mit sich bringt, ist *Midsummer-Night's Dream* ausgestattet, und zwar rühren diese Einlagen, im Gegensatz zu manchen früher nachgewiesenen Entlehnungen, ausschliesslich von unserem Dichter selber her. In den recitativischen Stellen, wie z. B. A. II, Sc. 1, wo die Fee in leicht dahinhüpfenden trochäischen Versmassen ihr eigenes Wesen schildert, knüpft Shakspere natürlich an die seinen Zuschauern geläufige Feenmythologie an, wie seinerseits der Kobold Puck das in gesprochenen iambischen Versen thut. Eine vollständige lyrisch gehaltene Feenscene haben wir A. II, Sc. 3, verbunden mit einem Ringeltanze und einem Wechselgesange zweier Feen, dem sich ein Chor anschliesst, um die Titania in Schlaf zu singen. Die dann folgenden Reden Oberon's und Puck's in vierfüssigen Trochäen sind wieder recitativisch gefasst. — Einen parodistischen Eindruck macht A. III, Sc. 1 der mit einem Eselskopf

begabte Weber Bottom mit dem Liede, das er zur Beruhigung seiner ob seiner Verwandlung erschreckten Gefährten im Balladentone der Zeit singt. — In der folgenden Scene (A. III, Sc. 2) haben wir sodann wieder in der erwähnten Trochäenform recitativisch gehaltene Wechselreden Oberon's und Puck's. Gesungen werden dagegen, wie das unregelmässige kurze Metrum andeutet, Puck's Verse zum Schlusse des dritten Aktes. — In A. V, Sc. 2 ist in das Recitativ der Weihe des Hauses und des Brautbetts von Seiten der Feen und Elfen ein Lied mit Tanzbegleitung eingelegt worden, dessen Text nicht mit überliefert ist, vielleicht weil derselbe dem Belieben der Schauspieler überlassen war. Die letzten Verse spricht Puck als Epilog an das Publikum gerichtet.

In *Taming of the Shrew* (A. III, Sc. 1) studirt Bianca die scherzhafte Tonleitererklärung des als Musiker verkleideten Hortensio. Ob sie aber diese auch singt, statt sie bloss zu lesen, das bleibt zweifelhaft.

In *Much Ado About Nothing* (A. II, Sc. 3) lässt sich Don Pedro von seinem Diener Balthasar in stiller Abendstunde im Garten ein ihm schon bekanntes Lied mit instrumentaler Begleitung vorsingen, das, an die Damen gerichtet, sie vor den ungetreuen Männern warnt. Die Bühnenweisung der Folioausgabe verräth uns hier den Namen des Vortragenden, Jack Wilson, der auch sonst auf dem Shakspere'schen Theater als Sänger figurirte und hier also die Rolle des Balthasar spielte. — Eine musikalische Einlage von ernsterem Charakter ist die Todtenfeier der vermeintlich in Folge der Verleumdung unschuldig gestorbenen Hero, welche denn freilich in der nächsten Scene wieder lebendig zum Vorschein kommt.

In *Merry Wives of Windsor* (A. III, Sc. 2) singt der wallisische Pfarrer, um seine Angst vor dem Duell mit dem französischen Doctor Cajus zu betäuben, Verse aus verschiedenen erbaulichen Liedern, die er zusammenhanglos auseinanderreisst.

Einem besonders gesangeskundigen Schauspieler muss die Rolle des Hausnarren der Gräfin Olivia in *Twelfth-Night* auf der Shakspere'schen Bühne übertragen sein. Nicht bloss die beiden närrischen Junker und Hausgenossen der Olivia lassen sich von ihm A. II, Sc. 3 ein Liebeslied vorsingen und sind höchst entzückt davon, sondern

auch der feingebildete schwärmerische Herzog lässt ihn wiederholt zu sich kommen, um sein melancholisches Lieblingslied von ihm zu hören. In Erwartung des Sängers begnügt er sich vorläufig mit der Begleitung, die ihm seine Hofmusikanten vorspielen müssen. Er charakterisirt das betreffende Lied und dessen Weise als alt und einfach, wie es die Weiber singen, die im Sonnenschein spinnen und stricken. — Einen ganz anderen Charakter trägt ein späteres Lied desselben Narren (A. IV, Sc. 2), in welchem er scherzhaft sein plötzliches und rasches Verschwinden und Wiederkommen mit dem ähnlichen des sog. *Vice,* der komischen stehenden Figur der älteren englischen Bühne vergleicht und dessen ganzen Habitus persiflirt. — Endlich hat der Narr statt des Epilogs einen sog. *Jig* mit grotesken Sprüngen und halbsinnlosen Versen vorzutragen, dessen Schlussreim sich konventionell den Beifall des Publikums erbitten muss.

Noch reicher als die Romantik in *Twelfth-Night* ist das romantische Waldleben des vertriebenen Herzogs in *As You Like It* mit Liedern und Gesang ausgestattet. Und zwar ist es da vorzugsweise ein Gefährte des Herzogs, Amiens, der die Hauptrolle des Sängers dabei zu vertreten hat. So A. II, Sc. 5 stimmt er ein Lied zum Preise des Lebens im grünen Walde an, dessen zweite Strophe dann der ganze Jägerchor mitsingt. Nach derselben Melodie, aber zur parodistischen Verhöhnung des eben gesungenen Textes, giebt der unmusikalische melancholische Jaques noch eine von ihm improvisirte Strophe zum Besten. — A. II, Sc. 7 singt Amiens auf Begehren des Herzogs ein zweistrophiges Lied von der Undankbarkeit der Menschen, dessen Refrain wiederum von der ganzen Tischgesellschaft mitgesungen wird. Unser Dichter hat offenbar diese Partie hier eingeschaltet, damit während des Gesanges Orlando dem Herzog im Stillen seine Herkunft und seine Schicksale mittheilen kann, über welche das Publikum ja längst unterrichtet war. — Von anderer Beschaffenheit sind die Lieder, welche der verliebte Orlando der Rosalinde widmet und an die Bäume des Waldes heftet, wo Rosalinde und Celia sie finden und einander vorlesen, ohne sie gerade zu singen. Das erste dieser Gedichte wird dann von dem Narren in ergötzlicher Weise parodirt. Derselbe Narr citirt A. III, Sc. 3

in singendem Tone Bruchstücke aus zwei einander entsprechenden Balladen. — A. IV, Sc. 2 haben wir abermals ein Jägerlied, zum Preise Dessen, der das Wild erlegt hat und der zum Lohne dafür das Geweih, gleichsam das Horn des Hahnrei, erhalten soll. Nach der Bühnenweisung der Folioausgabe hatte der Chor nur den Refrain dieses Liedes zu singen, während einige spätere Herausgeber mit genauerer Berücksichtigung des Textes das Lied unter zwei Sänger vertheilen dergestalt, dass der Eine die erste Zeile als Frage, der Andere die zweite als Antwort singt. — In A. V, Sc. 3 tragen zwei Pagen dem Narren, der am nächsten Tage Hochzeit halten will, eine Ballade vor, die von den Freuden ländlicher Liebe in der Frühlingszeit handelt. Dass dieses Lied nicht von unserem Dichter herrührt, erhellt schon daraus, dass es später in richtigerer Fassung handschriftlich und mit Noten begleitet in einer Bibliothek in Edinburgh aufgefunden worden ist.

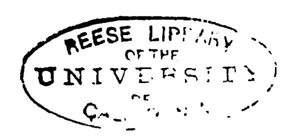
In *Measure for Measure* (A. IV, Sc. 1) singt ein Knabe der einsamen und verlassenen Mariana die erste Strophe eines Liedes vor, das sich vollständig zweistrophig in einem viel späteren Drama von Fletcher findet. Das an einen treulosen Liebhaber gerichtete Lied ist der Situation vollkommen angemessen und wahrscheinlich von unserem Dichter selbst verfasst. Die Wirkung dieser schwermüthigen Musik erklärt Mariana dahin, dass dieselbe ihrem eignen Leide zusage, weil sie das darin wiederfinde.

In *Winter's Tale* vertritt der Vagabunde Autolycus die Partie des volksmässigen Sängers, zunächst in A. IV, Sc. 2 in zwei Liedern, welche die Reize seines abenteuernden Wanderlebens schildern, wie er im Frühling mit seiner Dirne über Land zieht und nach günstigen Gelegenheiten zu allerlei Diebereien ausspäht, selbst auf die Gefahr hin, dafür in den Fussblock eingesperrt zu werden. Nachher (A. IV, Sc. 3), wo er mit dem Gelde, das er heimlich dem einfältigen Clown abgenommen, sich einen Hausirkram angeschafft hat, preist er singend seine Waaren an und arrangirt mit den beiden Schäferinnen ein Terzett nach der »Melodie von zwei Mädchen, die um einen Mann freien«. Schliesslich kommt er im Abgehen singend noch einmal auf seinen Tabulettkram zurück.

Im *Tempest* hat Prospero's dienstfertiger Geist Ariel A. I, Sc. 2 den aus dem Schiffbruch geretteten Ferdinand unter Spiel und Gesang unsichtbar zu seinem Gebieter zu geleiten. Den Refrain zu seinem ersten Gesange bilden auf Ariel's Geheiss verschiedene Geister von verschiedenen Seiten mit nachgeahmten Thierstimmen. Das zweite Lied Ariel's spielt auf Ferdinand's vermeintlich ertrunkenen Vater an, dessen irdische Ueberreste im Meere in etwas Kostbares verwandelt werden sollen. — A. II, Sc. 1 singt Ariel dem schlummernden Gonzalo einen warnenden Weckruf in's Ohr. — Den Gegensatz zu dem ätherischen Ariel bildet A. II. Sc. 2 der trinklustige Kellermeister Trinculo mit seinem derben Matrosenliede, dem sich zum Schluss der Scene der von ihm berauschte Caliban anschliesst, indem er, stolz auf den neugewonnenen Herrn und Meister seinem bisherigen, dem Prospero, den Dienst kündigt. — Noch einmal lässt Ariel (A. V, Sc. 1) sich vernehmen, während er dem Prospero beim Umkleiden behülflich ist und sich im Gesange im Voraus der ihm in Aussicht gestellten baldigen Freiheit freut.

Im *Othello* singt Jago A. III, Sc 2, um den Cassio in die rechte weinlustige Stimmung zu versetzen, zunächst eine Strophe aus einem Trinkerliede und dann eine Strophe aus der altenglischen Ballade von König Stephan. Wie diese Liedfragmente von unserm Dichter entlehnt sind, so auch das Bruchstück aus einem Liede von dem Weidenbaum, dem Symbol verlassener Liebe, welches Desdemona A. IV, Sc. 3 singt.

Eine geringere Ausbeute als die eben beendete Musterung gesungener- oder doch recitativisch vorgetragener Einlagen in Shakspere's Dramen gewährt die nunmehr folgende Betrachtung der bloss gesprochenen oder gelesenen poetischen Stücke. Die sog. grossen Tragödien liefern davon kaum ein einziges Beispiel. In *Timon of Athens* (A. I, Sc. 2) gehört das trotzige Tischgebet des groben Cynikers Apemantus sowie die ganze Scene dem Vorgänger unseres Dichters an und lässt sich ohnehin nach seiner ganzen Fassung nicht auf Shakspere's Rechnung setzen. — Wie die Tragödien, enthalten auch die Historien keine gesprochenen poetischen Einlagen. Erst in den



Komödien begegnen wir solchen, und zwar zunächst in *Two Gentlemen of Verona* A. III, Sc. 2, wo der Herzog aus Valentin's Rocktasche das Sonett herauszieht, welches dieser an die Silvia gerichtet hat, um ihr seinen Plan der Entführung mitzutheilen. Wie in der Sonettensammlung unseres Dichters sich so vielfache Berührungspunkte mit dieser seiner Jugendkomödie nachweisen lassen, so erinnert auch dieses Sonett, obgleich offenbar für die betreffende Situation gedichtet, in Form und Inhalt ganz an manche in jener Sammlung enthaltene lyrische Produkte.

In *Love's Labour's Lost* (A. III, Sc. 1) haben wir einen scherzhaften Dialog in kurzen Reimversen zwischen Armado und seinem Pagen zur Persiflage des in der damaligen Poetik noch erhaltenen sog. *l'envoy.* — Andere gereimte Witzspiele folgen dann A. IV, Sc. 2. Der Schulmeister Holofernes will dem Pfarrer Nathanael seine Geschicklichkeit im Versemachen darthun, durch ein Gedicht auf ein von der Prinzessin erlegtes Wild, das er, wie er selbstgefällig bemerkt, mit Beobachtung der Alliteration extemporirt hat. Dafür liest nachher Nathanael ein bombastisches Liebessonett Armado's an Jaquenetta vor. Bei diesem Gedichte wie bei dem vorigen ist die satirisch-parodistische Absicht Shakspere's kaum zu verkennen, der sich hier über gewisse Poeten seiner Zeit und deren falsche Manier lustig gemacht hat. Am Ende tritt die zu Grunde liegende Schalkhaftigkeit auch darin zu Tage, dass das fragliche Sonett nicht, wie es zuerst den Anschein hatte, von Armado für Jaquenetta, sondern von Biron für Rosaline bestimmt war. Der Spass geht einigermassen modificirt weiter in der folgenden Scene, wo im Widerspruche mit ihrem feierlich abgelegten Gelübde der Weiberfeindschaft der König und seine Hofherren nach einander, sich unbelauscht wähnend, ihre Liebesgedichte recitiren und so sich gegenseitig auf einem Eidbruch ertappen. Das Gedicht des Königs und dasjenige Longaville's sind in der üblichen Shakspere'schen Sonettenform und im Concettistil gehalten, während das Gedicht Dumain's den auch sonst unserem Dichter für populäre Poesie geläufigen vierfüssigen Trochäenbau aufweist. Als von Shakspere herrührend sind die meisten dieser Verse mit geringfügigen Veränderungen auch in zeitgenössischen Gedicht-

sammlungen aufgenommen; so in dem Passionate Pilgrim, den Jaggard 1599 herausgab und zwar unter Shakspere'scher Firma, obwohl nur ein Theil dieser Gedichte wirklich Shakspere angehört hat.

Im *Merchant of Venice* (A. II, Sc. 7 — A. II, Sc. 9 — A. III, Sc. 2) lesen die drei Freier der Portia nach einander die Inschriften im Innern der drei Kästchen, von denen erst der dritte Freier Bassanio die rechte Wahl trifft. Die beiden ersten Freier bezeugen ihr Missgeschick in denselben vierfüssigen Trochäen, in denen die von ihnen gelesenen Reimsprüche abgefasst sind. Die Pause vor Bassanio's Ueberlegung, ehe er zur Wahl schreitet, lässt Portia durch ein Chorlied mit Instrumentalbegleitung und Refrain ausfüllen. Ihr Lied besteht aus Frage und Antwort über den Ursprung und den Vergang der Liebe, und der Refrain ahmt lautlich das Sterbegeläute beim Tode der Liebe nach. Diese kleine lyrische Partie hätte füglich schon in der vorigen Abtheilung mit besprochen werden sollen.

Die Schäferin Phoebe in *As You Like It* (A. IV, Sc. 3) sendet durch ihren Anbeter Silvius an den vermeintlichen Ganymed, d. h. an Rosalinde einen leidenschaftlichen Liebesbrief in den bekannten trochäischen Vierfüssen, den die Empfängerin mit verdienter Verachtung dem verblüfften Ueberbringer vorliest. Shakspere fand in seiner Quelle zu diesem Drama einen entsprechenden Brief in der manierirten euphuistischen Prosa der Novelle von Lodge, dessen Inhalt unser Dichter im Uebrigen aber nicht für seine Verse verwerthet hat.

Wir verlassen nunmehr das Gebiet der in Shakspere's Dramen eingefügten, sei es gesungenen, sei es gesprochenen Lieder und Reime, und wenden uns der Betrachtung eines anderen dramatischen Elementes zu, welches unser Dichter von seinen Vorgängern auf der englischen Bühne überkommen hatte, welches er aber zu seinen Zwecken fester, als sie gethan, mit der eigentlichen dramatischen Handlung zu verknüpfen verstand. Es sind einerseits die damals auch zu einem selbstständigen Genre ausgebildeten sog. Masques, Darstellungen allegorischer, meistens mythologischer Figuren, die einen gewissen, über das damalige Bedürfniss der gewöhnlichen

Schauspiele hinausgehenden Scenenapparat erforderten, andererseits Geistererscheinungen, Visionen oder Träume Schlafender, die den Zuschauern zur Verdeutlichung des Inhalts sichtbar vorgeführt werden mussten. Von beiden, häufig von andern Dramatikern der Zeit gemissbrauchten scenischen Hülfsmitteln hat Shakspere den diskretesten, aber augenfällig nothwendigsten Gebrauch gemacht.

In erster Reihe figurirt hier der Geist des alten *Hamlet*, der in seinen wiederholten Erscheinungen (A. I, Sc. 1 — A. I, Sc. 4 und 5 — A. III, Sc. 4) recht eigentlich zu den unentbehrlichsten Trägern der Handlung gehört und mit derselben so unauflöslich verwachsen ist, dass er nur im Zusammenhange mit allen übrigen Partien des tiefsinnigen Dramas so gewürdigt werden kann, wie es von den Kritikern und Aesthetikern bekanntlich genugsam geschehen ist und geschieht.

Eine minder eingreifende, aber immerhin bedeutsame Rolle vertritt in *Macbeth* (A. III, Sc. 4) der Geist des eben ermordeten Banquo, der zweimal nacheinander an Macbeth's Festtafel erscheint, nur diesem allein als eine personificirte Gewissensmahnung sichtbar, wie Hamlet's Geist zu demselben Zweck nur seinem Sohne, nicht aber der Königin, sichtbar wird. — Zu den prophetischen Visionen gehören in *Macbeth* (A. IV, Sc. 1) auch die drei aus dem Hexenkessel emporsteigenden Erscheinungen und im Anschluss daran der feierliche Aufzug der acht Könige aus Banquo's Stamm, die über Schottland zu herrschen bestimmt sind.

Die Bedeutung der Erscheinung des Geistes *Julius Caesar's* (A. IV, Sc. 3), der den Brutus auf ein Wiedersehen bei Philippi entbietet, hat Shakspere selbst hervorgehoben in der Schlussscene des Dramas, wo Brutus geflissentlich diesen vor der Schlacht ihm erschienenen Geist als Caesar's Geist bezeichnet, während in der betreffenden Scene dieser Geist selbst sich nur als Brutus' bösen Geist bezeichnet und ebenso von Brutus angeredet wird.

Die Probe eines Maskenspiels haben wir zunächst in *Timon of Athens* (A. I, Sc. 2) zur Verschönerung des von dem verschwenderischen Gastgeber seinen Freunden und Parasiten gegebenen Banketts. Da führt Cupido als Prolog eine Schaar als Amazonen gekleideter

Damen ein, welche auf der Laute spielen und tanzen. An dem Tanze betheiligen sich nachher auch die Gäste unter Begleitung von Hoboenmusik. Es ist jedoch zu bezweifeln, ob dieses Intermezzo von Shakspere herrührt. Wahrscheinlich hat er dasselbe, wie das oben besprochene Tischgebet des Apemantus in derselben Scene, aus der Arbeit seines Vorgängers beibehalten.

In *Cymbeline* (A. V, Sc. 4) hat der Dichter den Traum des kriegsgefangenen, auf seinen Tod vorbereiteten Leonatus zu einer Vision verarbeitet, die in ihrem mythologischen Bestandtheil an die Masques erinnert. Die verstorbenen Eltern und Geschwister des Leonatus treten an das Lager des Schlafenden und halten, indem sie der Reihe nach ihre und des Leonatus traurige Schicksale herzählen, dem Jupiter seine Ungerechtigkeiten vor. Diesen Klagen macht dann Jupiter's Erscheinung in Donner und Blitz auf dem Adler thronend ein Ende mit der Vertröstung auf eine baldige günstige Wendung in Leonatus' Schicksal. Zur Bekräftigung lässt der Gott auf die Brust des Schlafenden eine Schrift niederlegen, die in der Form eines Orakels dessen zukünftiges Heil enthüllt. Die meisten Herausgeber stimmen freilich darin überein, diese Episode für ein nicht-Shakspere'sches Einschiebsel der Schauspieler zu erklären, so wenig finden sie des Dichters Stil und Kunst darin wieder; aber es möchte schwer sein, diese Partie aus dem Drama zu entfernen, ohne eine merkliche Lücke zu lassen. Der Dichter selbst vielmehr musste diese Scene als zu der ganzen Anlage unentbehrlich mitentworfen und mitverfasst haben, und zwar den darin auftretenden konventionellen mythischen Figuren gemäss, in einem anderen Tone als in dem er die dramatischen Personen seines Schauspiels reden lässt: d. h. in der konventionellen opernhaften Redeweise, welche bei solchen mythologischen oder allegorischen Figuren einmal hergebracht war.

Ein doppeltes Maskenspiel wird uns in *Love's Labour's Lost* (A. V, Sc. 2) vorgeführt. Zuerst treten da die verliebten Hofherren mit dem Könige als Russen verkleidet vor den Damen auf, von dem Pagen Moth als ihrem Prologsprecher eingeführt. Aber wie der Page werden auch die Herren von den Damen und deren Hofmarschall

jämmerlich gehänselt und verhöhnt und ziehen sich am Ende beschämt zurück. — Ein Gegenstück zu diesem misslungenen Maskenspiel bietet dann das zweite, der Aufzug der sog. neun Recken (*Nine Worthies*), aus Mangel an tauglichen Personen auf ein Drittel reducirt und dargestellt durch die untergeordneten Figuren des Lustspiels, die wir schon aus den vorhergehenden Scenen kennen. Am Ende betheiligen sich doch, im Widerspruch mit der früheren Angabe, mehr als drei Recken an dem Aufzuge und thun in bombastischen Versen nach der Reihe und unter steten scherzhaften Unterbrechungen von Seiten der Zuschauer ihren reckenhaften Charakter kund. — Den Schluss des Dramas bildet ein strophisch abgetheilter Dialog zwischen den beiden personificirten Jahreszeiten, Frühling und Winter, gedichtet und dargestellt durch den Schulmeister und den Pfarrer, von denen im Refrain des Einen der Ton des Kukuks, im Refrain des Andern der der Eule nachgeahmt wird.

Ein ergötzliches Maskenspiel wird in *Merry Wives of Windsor* (A. V, Sc. 5) von dem als Elfen und Feen verkleideten jungen Volk aus Windsor unter Leitung des welschen Pfarrers inscenirt zur Verspottung und Züchtigung des grauen Sünders Falstaff. Die Details dieses Geisterspuks hat der Dichter theilweise aus der Feenmythologie entlehnt, mit der er die entsprechenden Scenen des *Midsummer-Night's Dream* ausstattete. Auch Anklänge an Mercutio's Schilderung der Queen Mab in *Romeo and Juliet* finden sich darin. Wie durch das ganze genannte Lustspiel hindurch auf die Lokalitäten Windsor's Bezug genommen wird, so wird auch in der Rede der angeblichen Feenkönigin das Schloss Windsor als Residenz der Königin Elisabeth, speziell als Sitz des Hosenbandordens, der geflissentlichen Obhut der Feen empfohlen, wie in *Midsummer-Night's Dream* zum Schlusse der Palast des Theseus der schirmenden Pflege der Feen übergeben wird. — An die gesprochenen Verse des Maskenspiels, in gereimten fünffüssigen Jamben, schliesst sich dann ein Gesang und Tanz, während dessen die Feen den am Boden kauernden Falstaff zwicken und mit ihren Lichtern brennen. Endlich macht ein sich nähernder Jagdlärm dem grausamen Spuke ein Ende, die Feen verschwinden, Falstaff steht vom Boden auf, wirft sein Hirsch-

geweih ab, wird aber, da er eben entfliehen will, von den lustigen Weibern von Windsor und deren Männern festgehalten und blamirt.

Die Auflösung aller vorhergegangenen, vom Dichter kunstreich verschlungenen Wirren bringt ein Maskenspiel in *As You Like It* (A. V, Sc. 4). Eine sanfte Musik beginnt, unter deren Klängen der Gott Hymen Rosalinde und Celia einführt, die Erstere ihrem Vater in die Arme legt und durch ihn dem Orlando vermählt. Hymen vollendet sodann sein Werk, indem er auch die übrigen anwesenden Liebespaare mit einander verbindet. Ein Chorgesang zum Preise Hymen's als des Gottes der Alles beseligenden Ehe schliesst das Spiel, das halb lyrisch gesungen, halb recitativisch gesprochen wurde.

Von grösserem Umfange, aber weniger in die dramatische Handlung eingreifend oder dieselbe abschliessend ist das Maskenspiel, welches in *Tempest* (A. IV, Sc. 1) Prospero mit Hülfe Ariel's von den untergeordneten Geistern vor Ferdinand und Miranda darstellen lässt. Sein ausgesprochener Zweck ist dabei, die beiden Liebenden zu zerstreuen und von allzu lebhafter gegenseitiger Zärtlichkeit abzulenken. Zunächst erscheint Iris als Botin der Juno und ruft in deren Namen die Ceres herbei, dass sie aus ihrem Reichthume einem liebenden Paare eine Mitgift bereite. Ceres ist dazu geneigt, vorausgesetzt, dass ihre Gegnerin Venus sich nicht in die Sache mische. Sie erfährt von Iris zu ihrer Beruhigung, die Liebesgöttin habe sich bereits entfernt, weil sie gesehen, dass ihre Versuche, das Keuschheitsgelübde des betreffenden Liebespaares zu gefährden, vereitelt seien. Mit dem Auftreten der Juno beginnt ein Wechselgesang der beiden Göttinnen, in welchem sie dem Liebespaare ihren Segen spenden. Auf ihr Geheiss ruft Iris zur weiteren Feier eine Schaar von Najaden herbei, denen sich eine Schaar von Schnittern zum Tanze beigesellt. Das Maskenspiel nimmt ein vorschnelles Ende auf Befehl Prospero's, dem plötzlich die Nothwendigkeit einfällt, der gegen sein Leben geplanten Verschwörung Caliban's und seiner Genossen zu begegnen.

Schliesslich ist noch eine Vision zu betrachten, welche in *King Henry VIII.* (A. IV, Sc. 2) der sterbenden Königin Katharina im

Traume zu Theil wird. Sie besteht, von feierlicher Musik eingeleitet, aus sechs Genien, weiss gekleidet, mit Palmen- und Lorbeerzweigen auf dem Haupte und in den Händen, und mit goldenen Masken vor dem Antlitz. Mit Verneigungen, mit ihren Zweigen und mit einem Tanze bringen sie der schlafenden Königin ihre Huldigungen dar und verschwinden dann wieder unter den Klängen derselben Musik. Die erwachende Katharina berichtet ihren Pflegern von ihrem Traum als von einer Einladung zu einem himmlischen Gastmahl und einer Verheissung ewigen Glücks. Sie erwähnt noch der Kränze, die ihr im Traum gebracht seien, die zu tragen sie aber jetzt noch nicht würdig sei.

Von der zuletzt betrachteten Reihe der eingelegten Geistererscheinungen, Visionen und Masques unterscheidet sich die Reihe der Zwischenspiele durch ihre Stellung im Drama, während jene nur als beliebige Zuthaten zum Drama erscheinen, die ohne wesentlich in die Handlung desselben einzugreifen, sich allenfalls leicht entbehren liessen. Da bringt es die Oekonomie des Schauspiels mit sich, dass der Dichter die Gelegenheit zu solchen von dem Gange der Handlung eigentlich unabhängigen Einverleibungen eines möglicher Weise störenden Elementes viel seltener sucht und findet. In der That bietet die ganze Reihe der Shakspere'schen Dramen uns nur zwei Beispiele solcher Zwischenspiele, eines tragischen, von regulären Schauspielern aufgeführten und eines komischen, von Dilettanten dargestellten. Wir betrachten zunächst das Erstere, das uns in *Hamlet* (A. III, Sc. 2) vorgeführt wird. Der Besuch einer ihm aus früherer Zeit wohlbekannten und befreundeten Schauspielertruppe am Hofe zu Helsingör und die ergreifende Recitation des ersten Schauspielers darunter bringt den Prinzen auf die Idee, ein Drama von der Ermordung Gonzaga's vor dem Könige spielen zu lassen. Der Inhalt desselben deckt sich so ziemlich mit Dem, was ihm der Geist seines Vaters von seiner eigenen Vergiftung erzählt hat. So erwartet er, der König werde in plötzlicher Ueberraschung bei der Aufführung durch Mienen und Geberden sein geheimes Schuldbewusstsein verrathen. In der That gelingt Hamlet's

Plan vollständig. Der König fährt bei der Scene, wo der Mörder im Schauspiel seinem schlafenden Opfer das Gift in's Ohr giessen soll, fassungslos auf, und damit wird die weitere Darstellung unterbrochen. Was noch folgen sollte, die anfängliche Verzweiflung der verwittweten Theaterkönigin, die nur zu bald durch die erfolgreiche Werbung des Giftmörders beschwichtigt wird, das mochte Shakspere jedoch seinem Publikum nicht vorenthalten, um so weniger, da auch hier eine Parallele mit der Werbung von Hamlet's Oheim um Hamlet's Mutter vorlag, die also ebenfalls mit aufgeführt werden musste. Er lässt es also in dem sog. *Dumbshow*, in der Pantomime, die ihrem tragischen Charakter gemäss, von Hoboen eingeleitet wird, darstellen. Mit dieser Pantomime, die dem Inhalt des folgenden Drama's entspricht, fügte der Dichter sich dem älteren englischen Theatergebrauche. So beobachtete er, um das Schauspiel im Schauspiel von seinem eigenen Drama streng zu unterscheiden, in demselben einen konventionellen in Antithesen sich bewegenden Stil und einen Versbau, der sich von dem freieren und natürlicheren des eigentlichen Drama's deutlich absonderte. — In Shakspere's oder in Hamlet's Idee lag das fingirte Drama von Gonzaga's Ermordung offenbar nur so weit gediehen vor, wie die Pantomime es andeutete. Ein wirkliches Drama hätte mit der erfolgreichen Werbung des Königsneffen um die Hand der verwittweten Königin unmöglich seinen Abschluss finden können, sondern würde mit einem Racheakt für die begangene Frevelthat haben enden müssen, der aber für Hamlet selber noch in ungewisser Zukunft lag. Aber auch das Drama nach dem Programm der Pantomime gelangte ja nur bis zur Hälfte der Aufführung, und so ist es eine vergebliche Mühe, in der aufgeführten Scene nach den zwölf bis sechzehn Zeilen zu suchen, welche Hamlet im Nothfall, d. h. vielleicht, einzuschalten gedachte. Solche Zeilen konnten nur die Wirkung auf das Gemüth des schuldbewussten Königs verschärfen sollen, und darauf deutet in dem Dialog zwischen dem Theaterkönig und seiner Gemahlin Nichts hin.

Das tragikomische Spiel von Pyramus und Thisbe zieht sich von den Vorbereitungen dazu bis zur endlichen Aufführung fast

durch das ganze Drama *Midsummer-Night's Dream.* In A. I, Sc. 2 vertheilen die für die Mitwirkung bestimmten athenischen Handwerker die Rollen unter sich. In A. III, Sc. 1 findet die erste Probe statt, welche durch den mit einem Eselskopf auftretenden Pyramusdarsteller eine plötzliche Unterbrechung erleidet, was die ganze Aufführung in Frage stellt. In A. IV, Sc. 2 findet sich der mittlerweile seines Eselskopfes entledigte Bottom bei seinen um ihn trauernden Spielgenossen wieder ein, so dass das Stück wieder aufgenommen werden kann. In A. V, Sc. 1 wird es denn zur Feier der fürstlichen Hochzeit vor versammeltem Hofe gespielt. Der Prolog, der herkömmlich nicht fehlen durfte, hat, in grossentheils vierzeiligen fünffüssigen Strophen verfasst, dem Publikum die auftretenden Personen vorzustellen: ausser dem Liebespaare selbst die Mauer, welche ihr Zusammenkommen hindert, den Mondschein, der leider zu früh verschwindet, und den Löwen, dessen Gebrüll die Thisbe verscheucht. In demselben Versmaass wie der Prolog, abwechselnd mit fünffüssigen Reimcouplets, ist dann der erste Theil des Spiels gehalten, bis der Jammer der Katastrophe von den verzweifelnden beiden Liebenden in den kurzen lyrischen Versen der altenglischen volksmässigen sechszeiligen Strophe ausgeathmet wird. Die ganze Vorstellung wird begleitet von den kritischen satirischen Randglossen der vornehmen Zuschauer, bei deren ästhetischem Geschmack das Spiel weniger Anerkennung findet, als sich billiger Weise in Rücksicht auf die loyalen Bemühungen der dilettantischen Schauspieler voraussetzen liess.

Schliesslich muss noch e i n gelegentlich hinzutretendes Element in Shakspere's Dramen betrachtet werden: die Prologe, die Epiloge und die Chorusreden. Die beiden ersten Zuthaten finden sich in den Werken unseres Dichters bei Weitem nicht so häufig oder so regelmässig wie in den anderen Schauspielen seiner und der späteren Zeit, in denen sie ein stehendes Vehikel der *captatio benevolentiae* bilden. Vielfach kam es vor, dass nicht der Verfasser des Dramas diese Partien lieferte, sondern ein Anderer im Interesse der Schauspieler sie hinzufügte, wobei sie denn als Gelegenheitsstücke für

die Bühnenvorstellung nicht immer mit in den Druck übergingen. Auch von einigen der uns erhaltenen Shakspere'schen Prologe lässt sich der fremde Ursprung ziemlich sicher nachweisen. — Etwas anders verhält es sich mit dem Gebrauche des Chorus bei unserem Dichter, d. h. mit der unter diesem Namen herkömmlichen Theaterfigur, welche zu Anfang des Stücks oder in den Zwischenakten den Theil der Handlung zu erläutern hat, der nicht dramatisch vorgeführt wurde. Wo wir in den Dramen Shakspere's diesem Chorus begegnen, da erkennen wir überall unzweifelhaft des Dichters eigene Hand.

Der Prolog zu *Romeo and Juliet* ist uns nur in den Quartoausgaben und, sehr korrumpirt, in der ersten Quarto aufbewahrt, während er in der Folioausgabe fehlt, vielleicht weil er als überflüssig bei den späteren Aufführungen auf der Bühne wegfiel. Dieser Prolog, in der Shakspere'schen Form der Sonette verfasst, giebt allgemeine Andeutungen über die Lokalität und die Vorgeschichte des folgenden Dramas und schliesst mit der konventionellen Bitte um die Gunst des Publikums. — Der Chorus, der den Prolog zu sprechen hatte, tritt zwischen dem ersten und zweiten Akt abermals auf, rekapitulirt in der gleichen Sonettenform die Ereignisse des ersten Akts und deutet diejenigen des zweiten Akts an. Dieses Einschiebsel, obgleich überflüssiger noch als der erste Prolog, ist uns doch auch in der Folioausgabe erhalten.

Der Prolog zu *Troilus and Cressida* fehlt in den Quartoausgaben und rührt, wie er in der Folio vorliegt, schwerlich von unserm Dichter her, sondern von Jemandem, der das Drama Shakspere's offenbar für eine regelrechte Tragödie aus der Geschichte des trojanischen Kriegs hielt oder ausgeben wollte. Auf die Hauptträger der Handlung finden wir darin nicht die mindeste Bezugnahme. Dafür wird die Veranlassung und der Beginn des Kriegs geschildert und mit einem lächerlichen Prunke von Belesenheit die sechs Thore Troja's, die im Drama selbst gar nicht vorkommen, aus Lydgate's *Troye Boke* entlehnt und hergezählt, ebenso die Schiffe, in denen die Griechen nach Troja kamen. — Einen ganz entgegengesetzten Charakter als dieser trocken pedantische Prolog

trägt der frivole Epilog zur Schau, welchen Pandarus an die im Publikum anwesenden Kuppler richtet, indem er ihnen zur Warnung bei ihrem anrüchigen Gewerbe sein eigenes trauriges Beispiel vorhält. Ob aber diese mehr gemeinen als witzigen Schlussverse von unserem Dichter herrühren, das darf billig bezweifelt werden. Shakspere schloss sein Drama wahrscheinlich mit dem eben vorhergehenden Monologe desselben Pandarus.

King Henry VI., Second Part wird mit dem First Part vermittelt durch den Prolog, den die allegorische Theaterfigur der Fama in einem ringsum mit Zungen bemalten Kostüm zu sprechen hat. Sie charakterisirt zunächst im Allgemeinen ihren gewaltigen, so oft irreleitenden Einfluss in der Welt und erklärt dann, weshalb sie hier vor dem Schlosse Northumberland's auftritt, nämlich um die falsche Nachricht von dem Tode des Königs und dem Siege Percy's zu verbreiten. Dieser Prolog ist als Induction bezeichnet, mit dem technischen Bühnenausdruck für die erklärende oder orientirende Einleitung zu einem Drama, sei es, wie hier, in Gestalt eines Prologes oder Chorus, sei es in Gestalt eines vollständigen kleinen Schauspiels, wie wir ein solches in *Taming of the Shrew* zu besprechen Gelegenheit finden werden. — Originell in Form und Inhalt und von den bisher betrachteten Formen abweichend ist der Epilog, den ein Schauspieler, als von ihm selber improvisirt, in simpler Prosa, gleichsam in der vertraulichen Unterhaltung eines Schauspielers mit dem Publikum, spricht. Er erinnert die Zuschauer, von dem Dichter Shakspere ganz absehend, daran, dass er kürzlich den Epilog zu irgend einem Schauspiel, das missfallen, habe sprechen müssen und ihnen zum Ersatz danach ein besseres versprochen habe. Er appellirt in seinem Interesse dann an die Nachsicht der Zuschauerinnen und an deren günstigen Einfluss auf die Zuschauer. Endlich weist er auf das folgende historische Drama *King Henry V.* als auf eine Fortsetzung des soeben aufgeführten Schauspiels hin. Dass Shakspere dasselbe damals noch nicht geschrieben, sondern erst im allgemeinen Umriss entworfen hatte, das erhellt aus der Ankündigung eines ferneren Auftretens Falstaff's darin, das zur Belustigung neben der französisch redenden Prinzessin

Katharine verheissen wird. Aus den Schlussworten des Epilogs ersehen wir, dass er mit einem Tanze des Darstellers und mit seinem Niederknieen zum Gebet für die Königin schloss — Letzteres eine loyale Huldigung, die auch in anderen älteren englischen Dramen als ein herkömmlicher Schluss vorkam und meistens den letzten Reden derselben eingefügt wurde.

Von grösserer Bedeutung und für das volle Verständniss des betreffenden Schauspiels unentbehrlicher als alle bisher betrachteten Prologe und Chorusreden sind diejenigen, mit welchen Shakspere *King Henry V.* ausgestattet hat. Der darin zu behandelnde historische Stoff war zu umfangreich, als dass er sich füglich in den engen Rahmen der fünf Akte hätte zusammendrängen lassen; der beständige Orts- und Personenwechsel schien zu bunt und mannigfach, als dass zur Orientirung des Publikums nicht ein Wegweiser durch alle Akte hindurch hätte wünschenswerth sein sollen. Diesem zwiefachen Bedürfniss genügte denn der Dichter durch die Einfügung der fünf Chorusreden, die fern von dem konventionellen Stile solcher Auskunftsmittel, durch ihre hinreissende Sprache, ihren patriotischen Schwung und ihre feurige Begeisterung auf die Gemüther der Zuschauer kaum eine geringere Wirkung erregen mussten, als die im Verlauf der Akte selbst sich abspielende dramatische Handlung. Aber nicht allein auf die Gemüther der Zuschauer sollten diese Chorusreden wirken, sondern auch auf deren Phantasie. In dem Bewusstsein von den unzulänglichen Mitteln seiner Bühne, die grossen historischen Ereignisse auch nur in einigermassen entsprechender Darstellung den Augen vorzuführen, ergänzte unser Dichter diese Mängel durch die anschaulichsten, lebendigsten, eingehendsten Schilderungen der jedesmaligen Situation, für welche allerdings der Chorus ein bequemeres Vehikel darbot, als das unaufhaltsam in seiner vielbewegten Handlung vorwärts strebende Drama selbst. — Einen anderen Ton hat der Chorus am Schlusse des Dramas als Epilog anzuschlagen, wie er dort sich auch statt des dramatischen Blankverses der konventionelleren Form des Sonetts bedient. Es kam dem Dichter darauf an, seine hier beendigte zweite Tetralogie aus der englischen Königsgeschichte mit seiner früher verfassten ersten

Tetralogie zu verknüpfen. Und das geschah durch die Hinweisung auf die der glorreichen Regierung Heinrich des Fünften folgende unglückliche Regierung seines unmündigen Sohnes. Speziell deutet der Dichter dabei auf sein Jugenddrama *King Henry VI.*, First Part hin und erbittet sich für sein vorliegendes Schauspiel den Beifall, welchen jenes oft beim Publikum gefunden habe.

Der Prolog zu *King Henry VIII.* wird mit ziemlicher Sicherheit unserm Dichter abgesprochen. Schon der pedantisch gezierte doktrinäre und polemische Ton desselben ist durchaus nicht in seiner Manier, und der Inhalt dieses Prologs berührt nirgendwo die wesentlichen Gesichtspunkte, auf die es dem Dichter für die richtige Würdigung seines von den vorigen Historien so weit abweichenden Dramas ankommen konnte, sondern befasst sich lediglich mit Details, die willkürlich aus dem Ganzen herausgerissen sind. Jedenfalls scheint dieser Prolog von Jemandem verfasst, dem die eigentliche Tendenz und Bedeutung dieses Schauspiels unklar geblieben war. Ein Gleiches gilt von dem Epilog und von dessen vergeblicher Bemühung, witzig und spitzig zu sein und sich über das im Prolog bekomplimentirte Publikum lustig zu machen.

In *All's Well That Ends Well* spricht der König einen sechszeiligen Epilog, antithetisch fein zugespitzt, dessen Pointe die Bitte um das Beifallklatschen der Zuschauer bildet. Die Redeweise ist so sehr im Einklange mit der des betreffenden Dramas selbst, dass an der Shakspere'schen Autorschaft kaum gezweifelt werden kann.

Wie unser Dichter den Stoff, die Handlung und die Personen seiner *Taming of the Shrew* grossentheils einem älteren fast gleichnamigen Drama entlehnte und nachbildete, so hat er auch dessen Vorspiel von dem betrunkenen Kesselflicker adoptirt, natürlich mit denselben Modifikationen der Sprache und der Charakteristik, durch welche er auch das Lustspiel von fremder Hand zu seinem geistigen Eigenthum umgewandelt hat. Der hohle und gespreizte Bombast des Vorgängers einerseits, die platte Formlosigkeit seiner Komik andererseits, haben bei Shakspere auch in diesem Vorspiel einer echt dramatischen Redeweise Platz gemacht. Während unser Dichter dem Lustspiele selbst manche Figuren und Scenen hinzugefügt hat,

zu denen ihm der Vorgänger keine Handhabe bot, hat er dagegen das Vorspiel wesentlich auf die sog. Induction, die Einleitung, beschränkt. In dem älteren Drama tritt zum Schluss der Kesselflicker, der das ganze Stück hindurch die Aufführung mit seinen kritischen Bemerkungen begleitet hatte, noch einmal auf oder wird vielmehr schlafend in seinen alten Kleidern auf die Bühne getragen. Von dem Zapfer aufgerüttelt, hält er alles Erlebte für einen Traum und geht nach Hause, um sein zänkisches Weib ebenso zu zähmen, wie er das in seinem vermeintlichen Traume gelernt hat. Weshalb unser Dichter seinen Kesselflicker aus dem Lustspiel so stillschweigend hat verschwinden lassen, darüber sind nur Vermuthungen statthaft. Wahrscheinlich war er dieser komischen Nebenfigur im Verlaufe seiner Arbeit überdrüssig geworden und mochte sein Publikum nicht weiter damit behelligen, noch dessen Interesse für sein eigentliches Lustspiel durch solche Zuthaten zerstreuen.

Der von Shakspere herrührende Epilog zu *As You Like I* bildet ein Seitenstück zu dem in *King Henry IV.*, Second Part. In ebenso origineller Prosa abgefasst, lässt er sich wie dieser gleichsam in ein gemüthliches Geplauder mit dem Publikum ein, und der Schauspieler, der im Drama die Hauptrolle der Rosalinde gespielt hatte, führt diesen schalkhaften Charakter auch im Epiloge fort. Wir entnehmen daraus, dass nur ausnahmsweise, wie in diesem Falle, der Epilog von dem Vertreter einer Hauptrolle des betreffenden Dramas gesprochen wurde, in der Regel aber von einem untergeordneten Schauspieler, d. h. von einem, der eine Nebenrolle in dem Drama zu spielen hatte.

In *Winter's Tale* führt Shakspere die Zuschauer über die sechzehnjährige Kluft, welche die drei ersten Akte von den beiden letzten trennt, durch einen Chorus der als männlich personificirten Zeit hinweg. In gereimten fünffüssigen Iamben von knapper Struktur giebt diese allegorische Figur zur Rechtfertigung ihres Auftretens eine Charakteristik ihres Wesens, erwähnt dann mit kurzem Rückblick auf das Vergangene den einsam und reuevoll trauernden Leontes, deutet die Verlegung des Schauplatzes von Sicilien nach Böhmen an und führt die beiden Hauptpersonen des nunmehr

beginnenden zweiten Theils, den Prinzen Florizel und die Schäferin Perdita, beim Publikum ein. Schliesslich kommt die Empfehlung des Dramas an die Gunst der Zuschauer, mit einer feinen epigrammatischen Wendung, welche, wie auch Form und Inhalt der ganzen Einlage, die Shakspere'sche Autorschaft deutlich verräth.

Ebenso unzweifelhaft Shakspere'schen Ursprungs ist der Epilog Prospero's zum *Tempest.* In wechselnd trochäischen und iambischen kürzeren Reimpaaren redet hier Prospero ganz aus dem Geiste seiner Rolle heraus. Seiner bisherigen Zaubergewalt entäussert, sieht er sich auf seine eigene schwache Kraft und auf die Gunst der Zuschauer angewiesen, deren beifallklatschende Hände ihn aus seinen Banden befreien, deren beifallrufender Hauch seine Segel für die Heimfahrt anschwellen muss. So beschwört er die Zuschauer für sich, wie sie selbst Verzeihung ihrer Sünden durch Fürbitten erhoffen. — Wenn, wie vielfach angenommen wird, wir im *Tempest* in der That das letzte Drama unseres Dichters besitzen, so haben wir in diesem Epilog Prospero's gleichsam Shakspere's letzten Abschiedsgruss bei seinem Abgange von einer Bühne, die er geschaffen hatte.

XIII.

SHAKSPERE'S ALL'S WELL THAT ENDS WELL
und
PAYNTER'S GILETTA OF NARBONNE.

In einer Reihe von Abhandlungen dieses Jahrbuchs habe ich versucht, das Verhältniss Shakspere'scher Dramen zu ihren betreffenden Quellen in eingehenden Analysen zu beleuchten. Wie unser Dichter in *As You Like It* und in *Winter's Tale* die novellistischen Stoffe, welche Lodge und Greene ihm darboten, verarbeitete, wie er in *Coriolanus* und in *Julius Caesar* aus Plutarch's Lebensbeschreibungen schöpfte, wie er in *Romeo and Juliet* Brooke's episches Gedicht zur Tragödie umschuf — das Alles in vergleichender Forschung nachgewiesen, sollte uns in die Werkstatt des Dramatikers tiefer von einer Seite einführen, als bisher wenigstens in konsequenter Methode versucht zu sein schien. Was ich in der Einleitung zu meiner ersten Arbeit auf diesem Gebiete, meiner Abhandlung über *As You Like It,* andeutete von dem Respekt, mit welchem unser Dichter seine Vorlagen bei den englischen Novellisten Lodge und Greene behandelt hat, indem er ihre Stoffe in seine Dramen hinübernahm, so weit sich das mit seinen dramatischen Intentionen vertrug, das galt in noch höherem Grade, wie ich in den späteren Aufsätzen nachwies, denjenigen Stoffen gegenüber, die ihm der Historiker Plutarch und der Epiker Brooke darboten. Auf ein entgegengesetztes Verfahren Shakspere's,

auf seine freiere poetische Behandlung einer ihm vorliegenden Quelle deutete ich in jener ersten Einleitung nur flüchtig hin, indem ich auf die von ihm benutzten Novellensammlungen Paynter's und Barnaby Riche's verwies. — Es scheint nun der Mühe werth, dieses der bisher betrachteten Behandlung entgegengesetzte freiere poetische Verfahren des Dichters an einem hervorragenden Beispiele einer eingehenden Vergleichung zu beleuchten, an dem Schauspiel, das Shakspere auf Paynter's aus Boccaccio's Decameron entlehnte Novelle gegründet unter dem Namen, den er zwiefach, in Akt V, Scene 4 und im Epilog, betont hat: *All's Well That Ends Well.*

Ein gewichtiges Moment zur Würdigung des Verhältnisses Shakspere's zu seinen Quellen ist, so weit sie überhaupt möglich ist, die chronologische Feststellung seiner Dramen. Je weiter der Dichter fortschreitet in der Entwickelung seiner Kunst, desto unbefangener tritt er den ihm vorliegenden Stoffen gegenüber, desto freier behandelt er sie, ergänzt, verändert und modelt er sie um, in immer innigerem Anschluss an die immer tiefer von ihm erfassten Gesetze seiner schöpferischen Dramatik. So finden wir, um nur auf die eben citirten Abhandlungen zu verweisen, den jugendlichen Dichter von *Romeo and Juliet* wie an anderen Merkmalen auch in der gewissenhaft genauen Benutzung aller Einzelnheiten, die ihm Brooke in der breiten Geschwätzigkeit seines epischen Gedichtes darbot. So erscheint uns der gereifte Dramatiker seiner mittleren Periode in der Ueberlegenheit, mit der er für seine höheren und tieferen Zwecke Lodge's Novelle für sein *As You Like It* und Plutarch's Biographieen für seinen *Julius Caesar,* seinen ersten Versuch auf dem Gebiete der Römertragödie, in feinster Auswahl des ihm brauchbar Erscheinenden ausbeutet. Der letzten Periode, wo unsern Dichter die Erwägungen menschlicher Geschicke in ihren Kontrasten und die Lösungen psychologischer Probleme vorzugsweise beschäftigten, gehört sodann die Zusammenfassung und Beherrschung gewaltiger vielumfassender Stoffe an, wie sie in Greene's Pandosto für das *Winter's Tale,* in Plutarch's Biographie für den *Coriolanus* unserm Shakspere zur Beurkundung vollständigster Unabhängigkeit in der Verwerthung seiner Quellen vorlagen.

Zu den fünf Dramen, die in den früheren Abhandlungen in ihren Verhältnissen zu ihren Quellen wie in ihrer chronologischen Stellung beleuchtet wurden, tritt nun in beiderlei Beziehungen als sechstes Shakspere's *All's Well That Ends Well.* Was zunächst die Abfassungszeit desselben anbetrifft, so weisen ihm schon die oft genug erörterten Merkmale des Stils und des Verses unzweifelhaft seinen Platz in der mittleren Periode der dramatischen Wirksamkeit unseres Dichters an. Näher bestimmt, scheint es im unmittelbaren Anschluss an *King Henry V.* geschrieben und aufgeführt zu sein. Jenes historische Schauspiel bewegt sich ja vorzugsweise auf französischem Boden und führt uns den französischen Nationalcharakter aller Stände, am Hofe wie im Kriegslager und im Schlachtgewühl so vor, wie er sich unserm Dichter aus seinen chronistischen und sonstigen kulturhistorischen Studien ergeben und u. A. in der Chorusrede des vierten Akts seinen entsprechenden Ausdruck gefunden hatte. Der Beifall, den sein patriotisch englisches Publikum diesen Darstellungen des Nationalfeindes zollte, mochte unsern Dichter veranlasst haben, abermals ein Schauspiel auf französischem Boden in Scene zu setzen, dieses Mal nicht auf historischer Grundlage, sondern in einer romantischen Fiktion, unter Beibehaltung eines guten Theils solcher französischer Eigenart und Sitte, wie sie Shakspere und seinen Landsleuten eben erscheinen mochte. Zu diesem Zwecke kam es dem Dichter zu Statten, dass seine Vorlage, die Paynter'sche Novelle, ihm, ohne ihm irgendwie vorgearbeitet zu haben, völlig freie Hand liess, die Charaktere so zu gestalten, wie es ihm beliebte. Von einer sorgfältigen Verwerthung einer Fülle von Einzelnheiten, wie sie ihm in den bisher betrachteten Vorlagen, bei Brooke, Greene, Lodge und Plutarch sich zu dramatischer Behandlung empfahlen, konnte bei der farblosen Skizze der Paynter'schen Novelle kaum die Rede sein. Hier war auch das rein Stoffliche, das bei den andern Dramen sich so bequem entlehnen und dem höheren Zwecke anpassen liess, neu zu schaffen, um mit psychologischer Meisterschaft ein einheitliches Werk in selbstständiger Kunstvollendung herzustellen, wie es sich weder Paynter noch Boccaccio in ihrer Erzählung von Giletta di Narbona hatten

träumen lassen. Gerade die Dürftigkeit des gegebenen Stoffes in seiner novellistischen Vorlage bringt es mit sich, dass die nachfolgende vergleichende Analyse häufig über die blosse Vergleichung hinausgehen und stellenweise das Drama als solches allein ins Auge fassen muss.

Nach Paynter's Darstellung wird Giletta, eine der Töchter des Arztes Gerard von Narbonne, mit verschiedenen andern Kindern im Hause des Grafen Roussillon erzogen und verliebt sich da schon in dessen Sohn Bertram, »mehr als für ein Mädchen ihres Alters passend war«, fügt bedeutsam der Novellist hinzu. Nach dem Tode des Grafen wird sein Sohn als Mündel des Königs nach Paris geschickt, und, als bald darauf Giletta's Vater gestorben war, verlangt das junge Mädchen, auch nach Paris zu gehn, wird aber daran durch die Wachsamkeit ihrer Verwandten gehindert, die sie als eine reiche Waise gern verheirathet sähen. Da hört sie von einer hoffnungslosen Krankheit des Königs, worüber sie sehr froh war, indem sie so durch die Heilung des Patienten vermittelst der von ihrem Vater ihr vererbten Kunst den jungen Grafen Roussillon zum Gemahl gewinnen möchte. — Von dieser rohen unvermittelten Erzählung Paynter's konnte unser Dichter nur die nackten Thatsachen gebrauchen, die er einzukleiden und zu motiviren hatte. So finden wir denn seine Helena gleich in der ersten, uns über das Folgende orientirenden Scene als Pflegetochter im Hause der verwittweten Gräfin Roussillon zur Zeit, als diese ihren Sohn unter der väterlichen Obhut des alten Ritters Lafeu nach Paris entlässt. Schon hier tritt als ein bedeutsamer durch das ganze Drama gehender Zug der stetige Wechsel der Rede hervor. So lange es sich nämlich um die Auseinandersetzung des Thatsächlichen für die folgenden Ereignisse handelt — um den an aller ärztlichen Kunst verzweifelnden Zustand des Königs, um den schweren Verlust, den die Welt durch den Tod des grossen Arztes Gerard von Narbonne erlitten hat, um die guten Anlagen seiner der mütterlichen Pflege der Gräfin anvertrauten Tochter — wird der Dialog im feinen Konversationsstile der Prosa geführt. Erst mit dem Pathos des Segens, den die Gräfin ihrem scheidenden Sohne ertheilt, tritt der

Blankvers ein, der sich schliesslich im letzten Monolog der Helena, wo sie ihren Entschluss, nach Paris zu gehn, in gehobenster Stimmung ausspricht, zum gereimten Iambus, dem sog. *heroic verse* steigert. In ihren vorhergehenden Monologen schildert sie in dem ersten Theile ihre, allen Uebrigen verhohlene Liebe zu Bertram als eine hoffnungslose, und in dem zweiten Theile, durch das scherzhafte Gespräch mit dem frivolen Parasiten Parolles darauf gebracht, malt sie sich alle die Verführungen aus, denen der junge Graf am Pariser Hof ausgesetzt sein und, wie sie fürchtet, unterliegen wird — ein Fingerzeig des Dichters für seine Charakterauffassung Bertrams, als eines sinnlichen, unbeständigen Kavaliers, die der Dichter hier schon bedeutungsvoll der liebenden Helena in den Mund legt — ein Beitrag, wie es scheint, zu Shakspere's Ansicht vom Franzosenthum überhaupt, wie ja auch das Gespräch der Helena mit Parolles in seinen Zweideutigkeiten an die galante französische Hofsprache erinnern soll. Bezeichnend ist dabei, dass Helena den Parolles, mit dem sie sich in solche Witzscharmützel einlässt, in seiner Nichtsnutzigkeit vollkommen durchschaut, aber, wie sie sagt, ihn doch liebt, weil er den Bertram an den Hof begleiten darf. Im Verlaufe des Dramas stellt sich denn heraus, dass auch alle Uebrigen den Parolles als einen Lügner, Prahlhans und Feigling durchschauen und dass nur Bertram seinen zu allen Diensten bereiten Schmeichler und Kuppler für einen ausgezeichneten Kriegsmann hält — wieder ein Merkmal, wie der Dichter Bertram's Charakter in seiner französisch frivolen Oberflächlichkeit angesehn und beurtheilt wissen will.

Die zweite Scene des ersten Aktes spielt in Paris und zeigt uns den König im Gespräch mit einigen Hofherrn, denen er ein Gesuch des Herzogs von Florenz mittheilt, ihm in dem Kriege mit Siena beizustehn. Dieses Gesuch will er freilich nicht gewähren, wohl aber seinen Kavalieren vergönnen, sich an dem Kriege zu betheiligen auf der einen oder auf der andern Seite. Die Betheiligung erfolgt denn später und regt endlich auch den wider Willen verheiratheten Bertram an, dem Beispiele seiner Kameraden zu folgen und ohne Erlaubniss des Königs zu dem Heere des Herzogs

von Florenz zu stossen. In der Novelle ist von solchem Interesse des Königs keine Rede, und Bertram geht auf eigne Hand zum Kriegsheere der Florentiner ab, ohne dass ihm andere französische Edelleute dahin vorangegangen wären. — In dem zweiten Theile dieser zweiten Scene wird Bertram dem König vorgestellt, der bei der Gelegenheit den Arzt des verstorbenen Grafen als berühmt erwähnt. Wenn Der noch lebte, sagt er, würde er ihn zu Rathe ziehen, nachdem er alle andern Aerzte aufgegeben. Mit diesem Zuge, der in der Novelle fehlt, wird vom Dichter die Erscheinung der Helena am Hofe vorbereitet und ihr Empfang von Seiten des Königs, der sonst leicht auffallen könnte, plausibler gemacht.

Die dritte Scene des ersten Aktes führt uns nach Roussillon zurück und konnte schon deshalb nicht das Geringste der Novelle verdanken, weil die auftretenden Personen, die Gräfin Roussillon, ihr Haushofmeister und ihr Hausnarr bei Paynter alle Drei nicht vorkommen. Der Hausnarr gehört nach dem vertrauten Fusse, auf dem er vermöge seines Mutterwitzes und seiner Anhänglichkeit an das Haus, mit seiner Herrin verkehrt, in die Reihe ähnlicher Clowns, die uns in Shakspere's Dramen der mittleren Periode in solcher bevorzugten Stellung begegnen. Der Haushofmeister verräth der Gräfin ein von ihm belauschtes Selbstgespräch der Helena und somit deren hoffnungslose Liebe zu Bertram. Diese heimliche Liebe muss Helena sodann ihrer Pflegemutter mittheilen und zugleich ihren Plan, den König zu heilen. Mit der Bewilligung der Gräfin, in der jedoch einer Einwilligung zur Vermählung mit Bertram noch keine ausdrückliche Erwähnung geschieht, und mit der erforderlichen Ausrüstung zur Reise wird Helena dann entlassen, die also nicht, wie bei Paynter, auf eigne Hand als eine Abenteurerin nach Paris geht. Das Gespräch der beiden Frauen, in welchem Helena zugleich ihre Resignation in Bezug auf Bertram im Kontraste mit der zuversichtlichen Sicherheit ihres Erfolges beim Könige in beredten Worten ausspricht, ist im Blankvers gehalten, während der vorhergehende thatsächliche Dialog der Gräfin mit dem Haushofmeister in derselben gesuchten Prosa verläuft, mit der unser Drama beginnt.

Als Paynter's Giletta nach Paris kommt, gilt ihr erster Besuch dem Grafen Roussillon und ihr zweiter dem König, bei dem sie sich selbst ohne Weiteres als Tochter des berühmten Arztes Gerard von Narbonne einführt und den Patienten auffordert, ihr den Sitz seiner Krankheit zu zeigen. Unser Dichter hat doch der delikaten Angelegenheit ein besseres Dekorum geliehen, als der Novellist. Zu Anfang des zweiten Akts entlässt der König mit guten Lehren seine jungen Edelleute, die in den Florentiner Krieg ziehen, und warnt sie zugleich vor den italienischen Mädchen, deren verführerischer Ansprache die Franzosen, wie es heisst, nicht widerstehen. Wiederum ein Fingerzeig für Shakspere's Auffassung des französischen Charakters. Der König zieht sich sodann zurück und lässt dem jungen Bertram die Gelegenheit, sein Bedauern auszudrücken, dass er am Hofe als zu jung noch zurückgehalten werde. Dabei deutet er schon jetzt seinen Entschluss an, den Abreisenden in den Krieg heimlich nachzufolgen, ganz in der Manier unseres Dichters, zeitig auf das Folgende vorzubereiten. Parolles spielt sich den angehenden Kriegern gegenüber in ganz Falstaff'scher Manier als den grosssprecherischen Capitano des damaligen Theaters auf und ertheilt dem jungen Bertram Weisungen, wie er sich bei diesen hoffnungsvollen Kavalieren zu insinuiren habe, worauf Bertram bereitwillig eingeht. Die angemasste höhere Autorität, mit welcher Parolles dem unerfahrenen jungen Grafen imponirt, und die er später so vielfach zu Bertrams Schaden geltend macht, tritt hier zuerst hervor. — Nach dem Abgang der Beiden erscheint Lafeu und meldet dem Könige die Helena, deren Anmuth und ärztliche Kunst er eindringlich und humoristisch genug, im Geiste eines alten französischen Hofmanns, zu schildern versteht, um seinem ungläubigen Herrn die vorgeschlagene Kur plausibel zu machen. Zu dem etwas leichtfertigen Ton seiner Empfehlung stimmt es denn, dass er sich in scherzhafter Anspielung dem Pandarus in Troja vergleicht, der seine Nichte Cressida mit dem Troilus zusammenbrachte. Vielleicht schwebte unserm Dichter schon damals die Idee dieser parodistischen Tragödie vor, die er etwas später verfasste, nachdem sie vorher von einem andern Dichter im ernsten

Sinne bearbeitet dem Publikum bekannt geworden war. — Der nun beginnende Dialog zwischen dem König und der Helena knüpft wieder an Paynter's Novelle an und entlehnt einzelne Züge aus dem flüchtig skizzirten Dialoge der Novelle, soweit sich deren nüchternste Prosa mit dem höchsten Schwunge der Poesie vergleichen lässt, der in Helena's zum Reimverse gesteigertem Pathos sich ausspricht. Die Bedingungen beiderseits, unter denen die Kur nach längerem Sträuben des Königs endlich vereinbart wird, sind dieselben in der Novelle und im Drama, natürlich in sehr verschiedener Einkleidung.

Die zweite Scene des zweiten Akts spielt wieder in Roussillon und besteht in einem launigen Gespräch der Gräfin mit ihrem Hausnarren, der zuletzt nach Paris an Helena mit einer Botschaft von ihr entsandt wird.

Mittlerweile ist die wunderbare Heilung des Königs vollendet, und zu Anfang der dritten Scene unterhalten sich Lafeu und Bertram darüber in einem Gespräch, in das sich Parolles mit dem ganzen unverschämten Aplomb seiner Zudringlichkeit einmischt. Die Prosa dieses Dialogs wird unterbrochen durch den Blankvers, der mit dem Auftreten des Königs, der Helena und des gesammten Hofes laut wird und der endlich mit der gesteigerten Leidenschaft des Königs, als Vertreters der Werbung der Helena sich zum Reimvers erhebt. Der König fordert, seiner Zusage gemäss, seine Lebensretterin auf, sich unter den anwesenden jungen Herren einen Gatten zu wählen. Helena weist in anmuthigen Redewendungen verschiedene dieser Freier, die sich sehr bereit bezeigen, ab und bezeichnet dann Bertram als den Gegenstand ihrer Wahl. Von hier an läuft das Drama wieder eine Strecke parallel mit der Novelle, von der Weigerung Bertram's bis zu seiner Zwangsheirath auf Befehl des Königs. In der Novelle fehlt aber die ganze feierliche Zeremonie der Brautwahl vor versammeltem Hofe. Da begehrt unmittelbar nach der vollendeten Kur Helena vom Könige den Bertram zum Gemahl, und der König willigt mit Widerstreben ein, lediglich um sein gegebenes Wort zu erfüllen. Es fehlt auch der Shakspere'sche Zug, dass Helena in Folge der entschiedenen Weigerung Bertram's

auf ihn Vezicht leistet und sich· mit der Herstellung des Königs befriedigt erklärt, worauf dieser zur Rettung seiner Ehre sein königliches Machtwort spricht und Bertram scheinbar einwilligt, die ihm jetzt auf des Königs Befehl Ebenbürtiggewordene zu heirathen. In der Novelle heisst es ganz trocken: er schwieg still. Bertram's heuchlerisches Benehmen äussert sich dafür in der Novelle darin, dass er nach der Vermählung den König um Erlaubniss bittet, nach Roussillon zurückzukehren, um dort die Ehe zu vollziehen. Statt dessen aber begab er sich nach dem Kriegsschauplatz und focht auf Seiten der Florentiner gegen die Sienesen lange Zeit mit grossen Ehren als Hauptmann. Im Drama kam, wie wir sahen, dieser Gedanke, in den Krieg zu ziehen, ihm schon viel früher, ehe er noch von Helena's Werbung wusste, und jetzt wird er in seinem Vorsatz von seinem Rathgeber Parolles bestärkt, der von Lafeu in seiner leeren Nichtsnutzigkeit derb genug blossgestellt, den Boden Frankreichs für seine Rolle nicht mehr geheuer findet und denselben gern mit dem toskanischen Kriegsschauplatz vertauschen möchte. So will denn Bertram das ihm eben angetraute Weib zu seiner Mutter nach Hause schicken und — wiederum charakteristisch für unseres Dichters Auffassung von Bertram's Charakter — das ihm vom König verliehene Hochzeitsgeschenk für seinen italienischen Feldzug verwenden. Weniger deutlich ist der Bescheid, den er in der folgenden Scene durch Parolles der Helena entbieten lässt: ein sehr ernstes Geschäft rufe ihn ab. Mittlerweile möge Helena sich beim Könige verabschieden unter Anführung von Gründen, die in den Augen des Königs ihr und Bertram's Verfahren rechtfertigen sollen.

In der Novelle kehrt Giletta denn allein nach Roussillon zurück, wo sie von den Unterthanen als ihre Herrin begrüsst wird und sich um die Herstellung der etwas zerrütteten Angelegenheiten der Grafschaft die grössten Verdienste erwirbt. Hier empfängt sie denn auf ihre demüthige Sendung an Bertram den Bescheid: er werde erst mit ihr leben, wenn sie den Ring, den er trägt, an ihrem Finger und einen von ihm erzeugten Sohn in ihren Armen trage. — Giletta, die bei sich überlegt, wie sie diese Bedingungen

erfüllen könne, kündigt den Edeln des Landes ihren Entschluss an, Roussillon zu verlassen und als Pilgerin in Andachtsübungen den Rest ihres Lebens zu verbringen. In Gesellschaft einer Zofe und eines Verwandten zieht sie von dannen und ruht nicht eher, als bis sie nach Florenz kommt.

Von dieser Darstellung des Novellisten musste unser Dichter schon deshalb abweichen, weil bei ihm in Roussillon schon eine Herrin waltet, Bertram's Mutter. An sie giebt Bertram denn der scheidenden Helena einen Brief mit dem lügnerischen Bescheide, dass er ihr binnen zwei Tagen nachkommen werde. Helena's rührender und zugleich zärtlicher Ergebung in ihr Schicksal begegnet er mit trockner Gefühllosigkeit, nachdem sie sich in der von ihm ihr vorgeschriebenen Weise beim Könige verabschiedet hat.

Der dritte Akt beginnt mit einer kurzen Scene, in welcher der Herzog von Florenz huldreich die französischen Kavaliere empfängt, die bei ihm Kriegsdienste nehmen wollen. Der Dichter bereitet damit den freundlichen Empfang vor, den bald nachher auch Bertram beim Herzog finden wird.

Die zweite Scene spielt in Roussillon. Die Gräfin liest einen Brief ihres Sohnes, worin er ihr seinen uns schon bekannten Entschluss mittheilt, niemals zu der ihm aufgedrungenen Gattin heimzukehren. Das Weitere, dass Bertram zum Herzog von Florenz gegangen ist, erfährt die Mutter erst von einem Edelmann, der in Begleitung der Helena auftritt. Es ist eine Shakspere'sche Steigerung des Effektes, dass jetzt erst Helena aus dem Briefe Bertram's die uns aus der Novelle bereits bekannten Bedingungen erfährt. unter denen Bertram seine Gattin als solche anerkennen wolle. Die Gräfin macht die Sache der Helena zu ihrer eignen, tadelt ihren pflichtvergessenen Sohn in den schärfsten Ausdrücken und beklagt den bösen Einfluss, den sein Genosse Parolles auf ihn ausübe — wiederum eine Hinweisung auf das Folgende, wo eben dieser Einfluss so verhängnissvoll sich bethätigen soll. Die Scene schliesst mit einem Monologe der Helena, die sich selbst alle Schuld an diesen Wirren beimisst und um ihren Gemahl zur Heimkehr zu veranlassen aus dem Kriege, dessen tödtliche Gefahren für Bertram

sie sich in lebendigen Farben ausmalt, sich zur heimlichen Flucht aus Roussillon entschliesst.

Es folgt eine kurze Zwischenpause. Der Herzog von Florenz ernennt Bertram zum General seiner Reiterei — eine höhere Charge, als der Novellist, der ihn nur zum Hauptmann einer gewissen Anzahl von Leuten macht, ihm zugedacht.

A. III, Sc. 4. Die Gräfin lässt sich von ihrem Haushofmeister das Abschiedsschreiben der bereits entflohenen Helena vorlesen, das, im Gegensatze zu den beiden vorhergehenden, in kurzer schroff abweisender Prosa abgefassten Briefen Bertram's, in der lyrischen Form des Sonettes nur Ergebung und Zärtlichkeit für Bertram athmet. Als Busse für ihre ehrgeizige Liebe will sie zu St. Jakob wallfahrten und dann selbst an Bertram's Statt den Tod umarmen. — Ganz anders lautete, wie wir sahen, in der Novelle Giletta's Plan, die in der angenommenen Tracht einer Pilgerin ihres Gatten wieder habhaft zu werden und die ihr vorgeschriebenen, unausführbar erscheinenden Bedingungen einer Wiedervereinigung zu erfüllen hofft. Shakspere's Helena wird auf solchen Gedanken und Kalkül erst durch die späteren Umstände geführt.

A. III, Sc. 5. Aus dem Gespräch einiger Bürgerinnen am Thore von Florenz erfahren wir von dem Ruhme, den sich der französische Graf, d. h. Bertram, im Kriege bereits erworben; aber zugleich erfahren wir von seinen unkeuschen Bemühungen um die Gunst der Diana, einer jungen Florentinerin, bei welcher Gelegenheit der auch hier schon übel berüchtigte Parolles seinen Helfershelfer macht. Mit dem Auftreten der als Pilgerin zu St. Jakob gekleideten Helena erhebt sich die bisherige orientirende Prosa zum Blankvers. Es stellt sich heraus, dass in Florenz die unglückliche Zwangsehe Bertram's bekannt geworden ist, wie es scheint, durch die verleumderischen Aussagen des Parolles, der verächtlich von der Helena gesprochen hat. Die Frauen sehen dann einen Theil der florentinischen Herren vorüberziehen, mit ihnen Bertram und Parolles, welcher Letztere als Kuppler des Ersteren von den erbosten Zuschauerinnen bezeichnet wird. Sodann nimmt Helena das Anerbieten der Mutter der Diana, bei ihr in der gewohnten

Herberge für Pilgerinnen zu St. Jakob zu logiren, bereitwillig an. In der Novelle quartirt Giletta sich bei einer armen Wittwe ein, einer Nachbarin der Dame aus guter, aber herabgekommener Familie, um deren Tochter Bertram sich bemüht. Giletta, durch ihre Wirthin von diesen Verhältnissen unterrichtet, begiebt sich zu der Dame und knüpft mit ihr die Unterhandlungen an, deren Verlauf wir später erst bei der Vergleichung der entsprechenden Shakspere'schen Scenen betrachten können.

Mit Akt III, Scene 6 spinnt sich die Intrigue an, mit der die beiden französischen Edelleute den Grafen Bertram von der aller Welt sonst bekannten Verlogenheit und Feigheit seines Freundes Parolles überzeugen wollen. Die Gelegenheit dazu bietet eine im Gefecht verloren gegangene Trommel, welche Parolles den Feinden mittelst einer besondern Kriegslist wieder abnehmen will. Parolles soll bei dieser seiner Renommage ebenso blamirt und blossgestellt werden, wie Falstaff in *King Henry First Part* in seinem Lügenbericht von seinen Heldenthaten bei der Beraubung der Krämer. Freilich hat Shakspere diese Lieblingsfigur seines Publikums, deren Charakter er schon in den *Merry Wives of Windsor* bedeutend modifizirt hatte, hier noch viel mehr ummodeln müssen und den gänzlich veränderten Umgebungen gemäss mit einem Stücke seines Fähnrichs Pistol versetzt, wie er diesen in dem französischen Kriege des *King Henry V.* auftreten lässt. Parolles ist so wenig der witzige muntere Gesell, dessen anregender Verkehr für Prinz Heinrich, obwohl er ihn durchschaut, schier unentbehrlich geworden ist, wie der frivole, flache Junker Bertram ein Prinz Heinrich ist. Gerade die Nichtigkeit des Parolles spiegelt die Nichtigkeit seines gräflichen Gönners wieder, der sich nur durch sein Standesbewusstsein und die entsprechende militärische Bravour von seinem Günstling unterscheidet. Das Gespräch, das auch mit dem zu Bertram und den beiden Edelleuten hinzutretenden Parolles in Prosa geführt wird, endet zuletzt mit dem Blankvers, wenn der Graf die junge Florentinerin, den Gegenstand seiner Nachstellungen, seinen Kameraden zeigen will. Wir erfahren dabei, dass Diana bisher alle durch Parolles ihr überbrachten Geschenke und Briefe des Grafen

zurückgewiesen hat, und wir gewinnen damit den Uebergang zu der folgenden Scene. Helena's Unterhandlung mit der Wittwe in Betreff der Rolle, welche Diana dem verliebten Grafen gegenüber zu spielen hat, bis zu dem Momente, wo die verlassene Gattin an ihre Stelle treten will, verläuft ungefähr in derselben Weise wie in der Novelle, nur dass dem Grafen die Bedingung auferlegt wird, den Ring, den er am Finger trägt, ihr zu schicken, ehe er seines Wunsches theilhaftig werden kann. Shakspere lässt Diana, die in der Novelle weiterhin ganz verschwindet, hier thätiger eingreifen. In einer folgenden Unterredung mit dem Grafen verlangt sie nämlich als ihren Minnesold den betreffenden Ring, den er ihr denn auch nach längerem Widerstreben einhändigt. Einen andern Ring will sie ihm dafür in der Nacht ihrer Zusammenkunft an den Finger stecken als ein Erkennungszeichen für die Zukunft. Damit deutet unser Dichter im Voraus den Zusammenhang der Verwechselung beider Ringe an, die, wie wir sehen werden, in der letzten Scene des Dramas zum Austrage gelangt. — In dem folgenden Monologe der Diana erfahren wir, dass Bertram ihr geschworen hat, sie zu heirathen, wenn seine Gattin erst todt sei — ein Schwur, an dessen Erfüllung er aber schwerlich jemals im Ernst gedacht hat. Wenn Diana endlich aus Bertram's treulosem und wankelmüthigem Charakter auf den der Franzosen überhaupt schliesst in den Worten: *Since Frenchmen are so braid,* so dürfen wir auch darin vielleicht die eigne Ansicht Shakspere's von den Schattenseiten des französischen Nationalcharakters finden.

Dieser Scene zwischen Bertram und Diana geht als die erste des vierten Aktes die Fortsetzung des gegen Parolles eingefädelten Anschlages voran. Er hatte damit geprahlt, dass er die verlorengegangene Trommel dem Feinde wieder abnehmen will, obwohl er sich der Unmöglichkeit eines solchen Wagnisses sehr wohl bewusst war, und er überlegt nun neue Finten, sich aus der Verlegenheit zu ziehen. Da wird er bei nächtlicher Weile von den vermeintlichen Feinden, d. h. von den beiden französischen Edelleuten und deren Soldaten überfallen und geblendet. Um unerkannt zu bleiben, reden sie in einem selbst erfundenen Kauderwelsch mit ihm, zu

dessen Verständniss ein fingirter Dolmetscher dienen muss. Wie Parolles' Monolog vor diesem Ueberfall an ähnliche Monologe Falstaff's erinnert, so erinnert diese Dolmetscherscene an eine ähnliche mit Pistol in *King Henry V.*, nur dass dort statt des Jargons das Französische selbst verdolmetscht wird.

Wie Shakspere Bertram's Charakter auffasst und wie ernst er selbst sittliche Verhältnisse beurtheilt, das spricht sich deutlich zu Anfang der dritten Scene des vierten Aktes aus in einem Dialog der beiden französischen Kavaliere. Bertram's Anschläge auf Diana's Keuschheit, die in dieser Nacht gelingen sollen, werden da eben so schonungslos verdammt, wie sein Verfahren gegen seine vortreffliche Gattin. Von der Letzteren berichtet der erste Edelmann dem zweiten, dass sie nach der Vollendung ihrer Pilgerfahrt gestorben sei. Diese Nachricht, fährt der Berichterstatter fort, sei dem Grafen bereits zugegangen — wie der Andere vermuthet, zu seiner grossen Genugthuung. In der That denkt Bertram jetzt nach Beendigung des Krieges an eine baldige Rückkehr nach Frankreich. In der Novelle entschliesst er sich dazu auf die blosse Kunde, dass Giletta von Roussillon sich entfernt habe. Von ihrem angeblichen Tode verlautet dabei in der Novelle Nichts. Zu den beiden Edelleuten tritt nun der Graf, der Alles zu seiner Abreise fertig gemacht, u. A. auch, wie er sagt, seine todte Frau betrauert hat. Zu den geringfügigeren Geschäften, die er ausserdem noch besorgt hat, zählt er andeutungsweise sein Rendez-vous mit der vermeintlichen Diana, von welchem er fürchtet, er werde noch später davon hören, eine Shakspere'sche Anticipation dessen, was für den letzten Akt vorbehalten bleibt. Dabei freut Bertram sich auf das Verhör, das nunmehr mit dem getäuschten Parolles fortgesetzt werden soll in der früheren Weise mit Hinzuziehung eines fingirten Dolmetschers. Parolles wird auch nach den beiden anwesenden Edelleuten befragt, deren Charakter er denn nach besten Kräften verleumdet. Auch ein bei ihm gefundenes Papier wird produzirt und verlesen. Es ist ein Liebesbrief in Versen von Parolles an Diana gerichtet, zugleich eine Warnung vor dem liederlichen närrischen Grafen Roussillon, den Parolles in seinem mündlichen Kommentar dazu erst

recht gründlich schlecht macht. Nachdem Parolles dann als Hochverräther mit dem Tode bedroht ist, wird ihm die Binde abgenommen, und er erkennt in den vermeintlichen Feinden seine eignen Landsleute, die ihn mit Schimpf und Schande fortjagen. In seinem Schlussmonolog hält er seine bisherige Rolle für ausgespielt, will aber doch den Andern folgen nach Frankreich — eine Andeutung von Seiten des Dichters, dass wir den Lump dort abermals in veränderter Gestalt sehen werden. — Zur Rückkehr nach Frankreich rüstet sich in der folgenden vierten Scene auch Helena, um in Begleitung der Diana und ihrer Mutter vor dem Throne des Königs ihr Recht in Anspruch zu nehmen. In der Novelle konnte von diesem Appell an den König schon deshalb keine Rede sein, weil dieser überhaupt in ihr nicht weiter vorkommt, so nothwendig dessen Wiedererscheinung bei seinem früheren thatsächlichen Eingreifen auch sein mag. In der Novelle verabschiedet Giletta sich einfach von den reichlich belohnten beiden Frauen, wartet dann für sich allein ihre Niederkunft in Florenz ab und reist endlich mit einem Zwillingspaar, das dem Vater sprechend ähnlich sieht, nach Frankreich ab. Bei Gelegenheit eines grossen Festes, das der Graf Roussillon giebt, tritt sie plötzlich in ihrem Pilgerkostüm unter die Gäste, ihre Zwillinge auf dem Arm, mit dem Ring des Grafen am Finger und mahnt ihn an sein Versprechen. Nachdem sie ihre bisherigen Schicksale erzählt hat, nimmt der Graf zur Freude der anwesenden Gäste sie als seine rechtmässige Gattin auf, und Alles endet in allgemeinem Wohlgefallen.

Mit einem so undramatischen Abschlusse, wie der Novellist ihn sich in seiner naiven Weise verstattete, durfte unser Dichter sich natürlich nicht abfinden. Der König, der den Knoten der Ereignisse durch die erzwungene Vermählung Bertram's geschürzt hatte, musste ihn auch wieder lösen und seiner Lebensretterin den ihr gebührenden Zoll der Dankbarkeit nachhaltiger entrichten, als es ihm vorher gelungen war. Ebenso musste Bertram sein an der verlassenen Gattin begangenes Unrecht empfindlicher büssen und sühnen, als der Novellist in seiner einfachen Manier es für erforderlich erachtet hatte. Dieser tieferen Erkenntniss Shakspere's

verdanken wir denn einen Schlussakt dieses Dramas, der in einzelnen Theilen freilich an die letzten Wiedererkennungsscenen mancher anderer seiner späteren Schauspiele erinnert, aber dabei an neuen Verwicklungen und Ueberraschungen dieselben leicht übertreffen möchte. Zugleich kam es darauf an, die in der Novelle fehlenden Figuren, welche Shakspere von vornherein seinem Schauspiel eingefügt hatte, auch an diesem vielbedeutsamen Abschluss der dramatischen Handlung wieder eingreifend theilnehmen zu lassen. Alle diese Personen glauben sämmtlich, wie Bertram, an die Kunde vom Tode der Helena, wie wir aus dem Gespräch der Gräfin Roussillon mit Lafeu in der fünften Scene des vierten Aktes erfahren. Der aus Italien mit kriegerischen Lorbern heimkehrende Bertram soll wieder vom Könige zu Gnaden aufgenommen und auf den Vorschlag Lafeu's mit dessen Tochter vermählt werden. Diese Verlobung, mit welcher die Gräfin völlig einverstanden ist, soll in Roussillon selbst stattfinden unter Beisein des Königs, der auf der Reise von Marseille nach Paris in Roussillon mit dem aus dem florentinischen Feldzuge heimgekehrten Bertram zusammentreffen wird.

Der grossen Schlussscene, die mit ihren überraschenden Wechselfällen und Wiedererkennungen an die letzten Scenen in andern Shakspere'schen Dramen der mittleren und späteren Zeit unseres Dichters erinnert, gehen zwei kleinere Scenen voran, die als Vorbereitung auf die letzte dienen müssen. In der einen übergiebt Helena einem Edelmann, dem sie früher am französischen Hofe begegnete, eine Bittschrift an den König, ehe sie ihn selber in Roussillon erreichen kann. Die andere Scene führt uns den jämmerlich, auch in seinem äusseren Habitus heruntergekommenen Parolles vor, wie er in Roussillon demüthig die Gunst Lafeu's anbettelt und nebenher von dem Hausnarren der Gräfin verhöhnt wird. Das abermalige Auftreten des prahlerischen, blossgestellten Abenteurers an einem Orte, wo er doch Nichts mehr zu hoffen hatte, rechtfertigt sich weiterhin dadurch, dass er in dem schliesslichen Zeugenverhör zwischen Bertram und Helena auch noch eine Rolle spielen muss. — Die letzte Scene führt uns zunächst den König im Gespräch mit der Gräfin und Lafeu vor. Dem zu ihnen tretenden

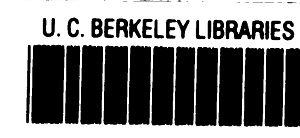
Bertram wird die Verzeihung seines Herrn in Erwägung seiner im Kriege bewiesenen Bravour angekündigt und zugleich seine Verlobung mit Lafeu's Tochter, auf welche schon früher hingedeutet worden, ihm vorgeschlagen. Bertram nimmt den Vorschlag nicht nur so bereitwillig an, wie Claudio in *Much Ado About Nothing* die Verlobung mit Leonato's Nichte an Stelle der todtgeglaubten Hero, sondern er geht noch darüber hinaus in der Betheuerung, dass er diese Maudlin genannte Tochter Lafeu's von jeher geliebt und um ihretwillen die Helena, die er jetzt nach ihrem Tode liebe, verschmäht habe. Charakteristisch ist diese doppelte Lüge Bertram's, freilich nicht die einzige, auf der wir ihn vorher und nachher ertappen. Der Grund, weshalb Bertram die Helena verschmähte und von sich stiess, war ja lediglich, wie aus seinen früheren Reden und Monologen erhellte, sein Ahnenstolz, der verächtlich auf die arme Tochter eines Arztes herabblickte. Von einer geheimen Liebe zu einer Andern, zu dieser Maudlin, hatte er sich vorher nicht das Geringste merken lassen. Eine zweite Lüge folgt denn auch bald der ersten auf dem Fusse, wenn er den Ring, den Helena unter der Maske der Diana in der Brautnacht ihm an den Finger gesteckt hat, für ein Liebespfand erklärt, das ihm eine Florentinerin aus dem Fenster zugeworfen habe. In der Novelle war nur von einem Ringe die Rede, dem im Hause der Grafen von Roussillon altvererbten Familienstücke, demselben, den auch im Drama später Helena als ein Belegstück zur Ueberführung ihres Gatten vorweist. Unser Dichter hat sinnreich zu diesem Ringe Bertram's noch einen zweiten Ring gefügt, den Lafeu und der König als der Helena gehörig bestimmt erkennen. Dieser Gegensatz wird von Shakspere noch weiter geführt durch die Erinnerung des Königs, dass die Helena erklärt habe, ihren Ring nicht eher von ihrem Finger zu lassen, als bis sie ihn ihrem Gatten im Ehebette gegeben. Bertram hält ihn natürlich für ein Geschenk der vermeintlichen Diana, und sein Leugnen, dass Helena ihn jemals besessen, bringt den König auf den argen Gedanken, dass Bertram selbst die ihm so tödtlich verhasste Gattin aus dem Wege geräumt haben möchte. Bis auf Weiteres wird Bertram denn von einer Wache abgeführt. Mittlerweile

zieht sich ein neues Ungewitter über seinem Haupte zusammen. Die dem Könige überreichte Bittschrift rührt von Diana her, welcher Graf Roussillon unter dem Versprechen, sie zu heirathen, die Ehre geraubt habe, welche er jetzt als Wittwer ihr wieder erstatten soll. — In Folge davon wird der von der Wache zurückgebrachte Bertram mit Diana, die in Begleitung ihrer Mutter auftritt, konfrontirt. Er scheut sich nicht, Dianen's Betheuerungen gegenüber sie für eine gemeine Metze zu erklären, deren Gunst er mit dem ganzen Feldlager getheilt habe. Da weist Diana seinen Ring vor, den die Gräfin als den altvererbten ihres Hauses anerkennt. So räumt denn Bertram ein, der Diana den Ring als Bedingung ihrer Hingabe an ihn eingehändigt zu haben, die jeder Andere, meint er, weit wohlfeiler hätte haben können. Zur Kontrolle wird dann jener andere Ring produzirt, den der König als einen der Helena gehörigen vorher an Bertram's Finger erkannt hatte; denn laut einer folgenden Aussage des Königs war er selbst es, der der Helena den Ring verlieh. — Zwischen diese bis dahin noch unaufgeklärten Wirren tritt nun das Zeugniss des Parolles, das, zweideutig wie es in Betreff etwaiger redlicher Absichten Bertram's auf den Besitz der Diana lautet, doch nun die Diana selbst verdächtigt, so dass sie, da sie sich nicht über ihr Anrecht an den Ring ausweisen will, schon in's Gefängniss wandern soll. In dieser Bedrängniss lässt sie durch ihre Mutter ihre Bürgin, d. h. Helena, herbeiholen und entdeckt noch vor deren Auftreten nicht nur das wahre Sachverhältniss, sondern auch Helena's gegenwärtige Schwangerschaft. Damit erspart unser Dichter seiner Heldin weiterhin eingehendere peinliche Geständnisse. Sie braucht nur Bertram's bisher der Diana geliehenen Ring vorzuweisen und zugleich den bewussten Brief Bertram's, der, wie wir uns erinnern, seine zwiefache Bedingung ihrer Anerkennung seinerseits enthielt. So ist Alles zu einem guten Ende durchgeführt, und selbst der erbärmliche Parolles wird von Lafeu zu einer Art von Gnade angenommen, indem er künftig als dessen Spassmacher dienen soll. Die Mitgift, welche in der Novelle Giletta der jungen Florentinerin für ihre Rolle bei Bertram zusagt, verspricht ihr passender im Drama der König, der alle seine früheren

Zweifel durch die Erscheinung der todtgeglaubten Helena glücklich beseitigt sieht. Auch alle andern Anwesenden sind ebenso überrascht wie erbaut von diesem glücklichen Ausgange, und nur der am meisten betheiligte Bertram gelobt seine herzliche Liebe zu der so schwer geprüften, so unverdient wiedergewonnenen Gattin für die Zukunft, doch mit der verdächtigen Klausel, wenn sie ihm das Alles deutlich machen könne. Wir sehen an diesem letzten Zuge wie durch das ganze Drama hindurch, dass der Dichter es nirgendwo darauf angelegt hat, vielmehr überall es vermieden hat, Bertram's Charakter aus seiner durchgängigen Nichtigkeit emporzuheben und ihn irgendwie der Liebe eines so idealen, von allen Andern verehrten Wesens, wie die Helena geschildert wird, würdig erscheinen zu lassen. Vielleicht hat Shakspere solche Alles duldende, Alles wagende Hingebung von weiblicher Seite, gegenüber solcher herzlosen Kälte von männlicher Seite, gerade den Franzosen zutrauen mögen, deren Uebermuth und Frivolität er von seinem englischen Standpunkte aus eben vorher in seinem *King Henry V.* seinen Zeitgenossen vorgeführt hatte.

Wie alle Dramen Shakspere's hat auch das hier besprochene von Seiten der deutschen Kritik die eingehendsten Betrachtungen hervorgerufen; und gerade das psychologische Problem, eigenartig wie es von unserm Dichter aufgestellt und durchgeführt ist, musste zu Deutungsversuchen anregen, die mehr oder weniger auf eine Apologie des Charakters der Helena in *All's Well That End's Well* hinauslaufen. Ich verweise daher auf die gediegenste und erschöpfendste Behandlung dieses Themas aus der Feder des verehrten Freundes und Kollegen Karl Elze in dem siebenten Bande unseres Jahrbuchs, später abgedruckt in seinen »Abhandlungen zu Shakspere« (Halle, 1877). Wie Elze in diesem an Gisbert Vincke bei Gelegenheit der Weimarischen Aufführung des von Vincke bearbeiteten Ende gut, Alles gut gerichteten Sendschreiben der Reihe nach die Urtheile seiner Vorgänger in der Kritik des betreffenden Schauspiels sorgsam zitirt und gewürdigt hat, so würde

man vielleicht ein gleiches Verfahren meinerseits Elze's abschliessendem Aufsatze gegenüber erwartet haben. Aber es kam mir auf eine unabhängige Entwickelung meiner eigenen Auffassung an, unbekümmert um etwaige Begegnungen mit, oder Abweichungen von den Auffassungen anderer Kritiker. Bezugnahmen auf solche, auch der massgebendsten Art, würden mich nur abgelenkt haben von dem doppelten Gesichtspunkt, den ich in's Auge gefasst hatte: einerseits den Zusammenhang des Shakspere'schen Dramas mit der Paynter'schen Novelle auf Schritt und Tritt nachzuweisen, und andererseits in fortschreitender Analyse Shakspere's Technik auch in diesem Schauspiel zu erforschen, welches bisher eher ein psychologisches, als ein eigentlich dramatisches Interesse, so viel ich ermesse, angeregt hatte.


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C046660457


Delius
64092

